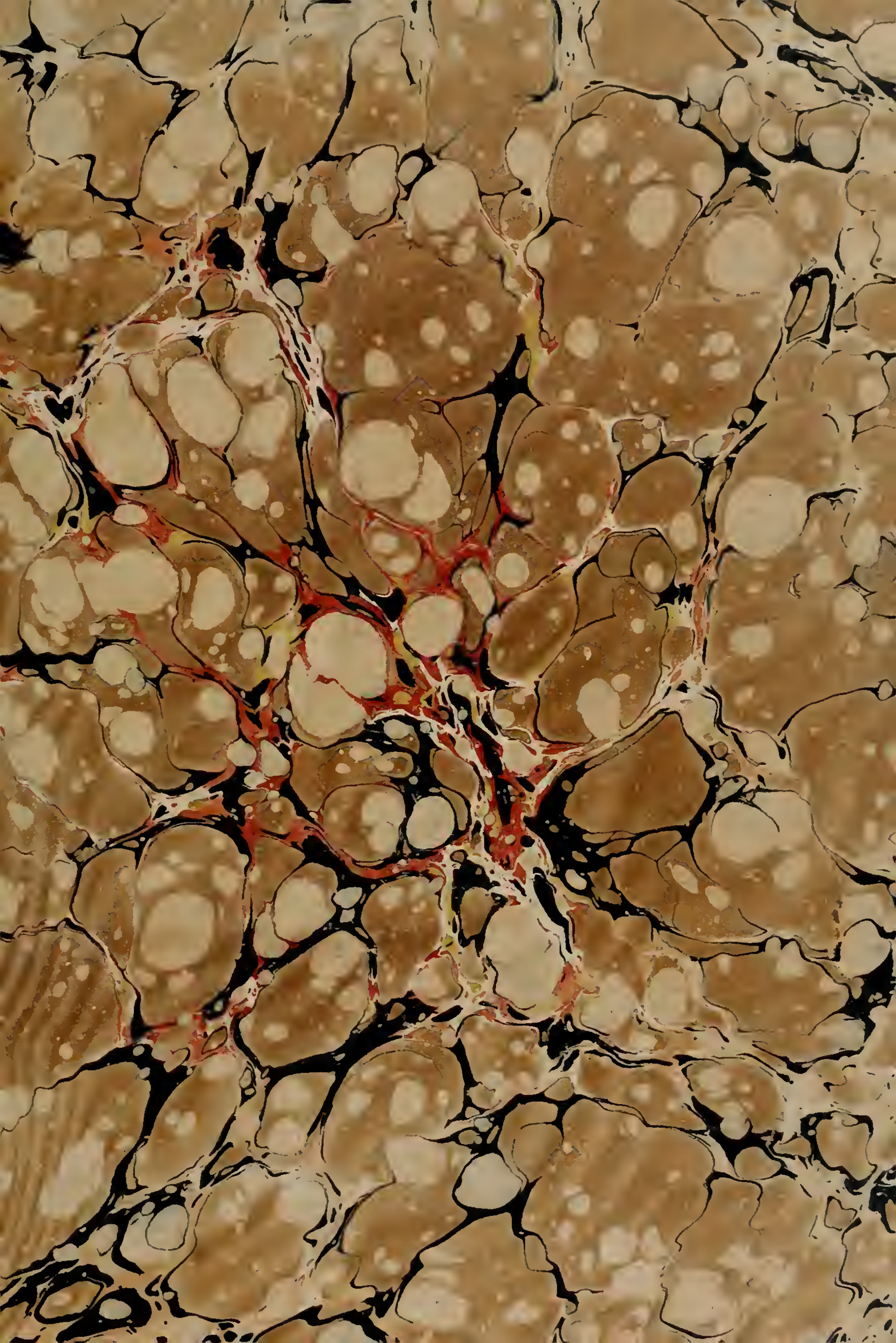




BONNER STUDIEN

AUFSÄTZE AUS DER ALTERTUMSWISSENSCHAFT

REINHARD KEKULÉ

ZUR ERINNERUNG AN SEINE LEHRTHÄTIGKEIT IN BONN

GEWIDMET

VON SEINEN SCHÜLERN



BERLIN
VERLAG VON W. SPEMANN
1890

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Inhalt.

Bronzestatue aus casa del citarista in Pompeji. Radierung von Ludwig Otto.

Da die Aufsätze zum grössten Teil schon im Herbst 1889 gedruckt waren, so konnten neuere Erscheinungen, durch die insbesondere das Material des zweiten Aufsatzes erweitert worden ist, leider nicht mehr berücksichtigt werden.

Die Panzerstatuen mit Reliefverzierung.

Von

Hermann von Rohden.

Die Verwandtschaft des Reliefschmuckes auf den Marmorpanzern der Kaiserzeit mit den Darstellungen römischer Thonreliefs ist so augenfällig, dass sie nicht leicht unbeachtet bleiben konnte. Es hat denn auch an einschlägigen Bemerkungen nicht gefehlt, und noch jüngst hat Hauser in seinem an nützlichen Beobachtungen reichen Buche „Die neuattischen Reliefs, Stuttgart 1889" S. 129 auf eine Reihe übereinstimmender Darstellungen hingewiesen. Für denjenigen, dem die Herausgabe jener Thonreliefs anvertraut ist, musste es daher unumgänglich erscheinen, über diese reliefgeschmückten Panzerstatuen ins reine zu kommen: liess sich doch hoffen, von dieser Seite her werde auf den Ursprung und die Geschichte jener Reliefs einiges Licht fallen, das den Mangel brauchbarer Fundberichte einigermassen zu ersetzen vermöchte.

So habe ich denn schon seit geraumer Zeit nicht nur gesammelt, was über solche Panzerstatuen von andern geäussert ist, sondern bin auch bemüht gewesen, über möglichst viele dieser Bildwerke genaue Kunde einzuziehen und mir vor allem Photographien zu verschaffen, da die meisten der älteren Abbildungen — geschweige die Claracschen — für die Entscheidung der wesentlichsten Fragen wertlos sind. Gerade die Ausserachtlassung dieses Gesichtspunktes hat die ausführlichste Besprechung der Panzerreliefs (Warwick Wroth, Journ. of hell. stud. VII [1886] S. 126—142) schwer beeinträchtigt und dem Verfasser die beste Frucht seiner Arbeit entzogen. Wie viel Material für mich auch unzugänglich geblieben oder mir nur unzulänglich bekannt geworden ist, so hoffe ich doch mit dem, was mir durch freundliche Bereitwilligkeit von allen Seiten jetzt zu Gebote steht, die hauptsächlichsten Fragen beantworten und die Grundzüge einer Geschichte dieser Panzerstatuen feststellen zu können.

Dass überhaupt von einer Geschichte gesprochen werden kann, unterliegt keinem Zweifel. Gewiss sind viele Panzer auf Vorrat gearbeitet; vermutlich, obwohl mir kein sicheres Beispiel bekannt ist, nicht wenige im zweiten und dritten Jahrhundert mit neuen Köpfen, vielleicht auch neuen Beinen versehen, aber letzteres würde nur die Vermutung bestätigen, dass man sich zu jener Zeit nicht mehr die Fähigkeit zutraute, Werke gleicher Trefflichkeit herzustellen, und auf Vorrat gearbeitet wurde sicherlich nur zu einer Zeit, als man in der Verfertigung solcher Panzer besonders geübt war, und als dieser Schmuck sich allseitiger grosser Beliebtheit erfreute. Schon dieser Umstand weist darauf hin, dass wir erwarten müssen, in den verschiedenen Abschnitten der Kaiserzeit auch Verschiedenartiges anzutreffen.

Wie wäre es auch anders denkbar? Prägt doch jede Zeit ihren Erzeugnissen ihren besonderen Stempel auf. Wie Formgefühl und Geschmack, so ändern sich auch Arbeitsweise und Geschicklichkeit. Es ist bedauerlich, dass wir in der Kaiserzeit, aus der so unendlich reiches, zeitlich genau bestimmbares Material vorliegt, auch jetzt noch immer ziemlich im Dunkeln tappen und auf wenige Aeusserlichkeiten wie Haartracht und Augenform zur Beurteilung angewiesen scheinen.

Um sich der Unterschiede bei den Panzerstatuen bewusst zu werden, genügt es, einen prüfenden Blick auf die fünf[1]) Beispiele zu werfen, die bei den Ausgrabungen von Olympia zu Tage gefördert sind. Da bedarf es keines langen Besinnens, um zu erkennen, dass das Bild des Titus (Ausgr. v. Ol. II 29) wie das trefflichste, so auch zeitlich das älteste ist, und dass ihm am nächsten die Arch. Ztg. 1880 S. 44 erwähnte, gleichfalls aus dem Metroon stammende Statue kommt, deren Panzerschmuck zwei Niken bilden, die ein Tropäon ausstatten. Gleich ist die Stellung, das Mantelmotiv, die Art und Befestigung der Schulterklappen, die Form des Gorgoneion, die Fussbekleidung, die Anlage der Stütze. Auch die Lederstreifen mit ihren Fransen sind ähnlich, wenn auch nicht so stark bewegt. Die Metallplättchen am unteren Panzerrande sind hier bedeutend breiter als beim Titus; wir werden sehen, wie das in der Folgezeit üblich wird. — Es folgt das Bild des Hadrian (Ausgr. v. Ol. III 19). Der Abstand ist unverkennbar. Man beachte nur die Roheit der Lederstreifen und ihrer Fransen unten und an den Oberarmen, man vergleiche die steifen hässlichen Siegesgöttinnen mit denen des letztgenannten Standbildes oder die unförmlichen Plättchen mit ihren breiten Rändern, ihren groben Darstellungen, ihren wulstigen, jedenfalls unbrauchbaren Scharnieren und die beim Titus. — Zum Hadrian gesellt sich als Seitenstück eine noch nicht veröffentlichte kopflose Statue.

---

[1]) Durch Treus gütige Vermittlung, dem ich auch für Photographien und genaue Angaben über die Dresdner Panzerstatuen Dank schulde, liegen mir gute Photographien auch der in den Ausgr. v. Ol. noch nicht veröffentlichten Bildwerke vor Augen.

In derselben Weise bedeckt hier der Mantel die Brust und fällt im Rücken lang herab, gleich ist die Haltung der Arme, gleich die Formgebung der Lederstreifen, charakteristisch ist besonders, wie sich in derselben Weise die Streifen über dem vortretenden Knie auseinanderschieben. Die breit auseinanderstehenden, fast halbrunden Plättchen mit Reliefs zu versehen, erschien überflüssig, dieselben dicken und kurzen Scharniere sind hier gar thörichterweise über die Verbindung je zweier Plättchen gesetzt, ein Beweis neben vielen anderen, dass solche Metallpanzer längst ausser Gebrauch waren und nur als äusserer Schmuck noch fortlebten. Das Panzerrelief, zwei Greifen, die gegen einen möglichst unschönen Kandelaber anspringen, sieht elegant aus, ist aber schwächlich und leer. Wir werden nachher ein Seitenstück dazu kennen lernen. Die Statue gehört zweifellos in dieselbe Zeit wie die des Hadrian. — Die letzte in der Reihe ist die Ausgr. v. Ol. II 28 abgebildete, die bisher als Commodus bezeichnet ward. Nach Treus Versicherung ist der Kopf der Statue mit Unrecht zugeteilt; gewiss aber wird sie der Zeit des Kaisers nicht fern stehen. Es ist ja eine andre, an und für sich bei solchen Standbildern seltene Panzerart, selten vermutlich darum, weil sich künstlerisch nicht viel aus ihr machen liess; aber, sehen wir auch davon ab, wie weit bleibt diese Statue selbst hinter der des Hadrian zurück! Noch lebloser und schematischer erscheinen hier die Lederstreifen, noch gröber die Arbeit der Fransen; dazu passen die plumpen Stiefel, die steife Tunica — man betrachte nur die Falten am linken Oberarm —, das leere Gorgoneion mit seiner geschmacklosen Umrahmung. Man wird nicht glauben wollen, dass diese drei letztgenannten Standbilder bedauerliche Ausnahmen in ihrer Zeit gewesen waren. Gewiss waren es keine hervorragende Meisterwerke, aber wir dürfen sie unbedingt als Durchschnittsleistungen bezeichnen. Der Beweis ist leicht zu führen. Wir haben ein andres unbedingt sicheres Hadrianbildnis besserer Arbeit, die Gaz. Archéol. 1880 Pl. 6 abgebildete Statue aus Hierapytna in Konstantinopel[2]).

Man hat grosses Gewicht auf die Uebereinstimmung des Reliefschmucks bei diesen Statuen gelegt und hat von dem hier zum erstenmal (Taf. III 2) abgebildeten Londoner Torso aus Kyrene[3]) (Wroth n. 55) und vom athenischen Bruchstück v. Sybel n. 5957 (Wroth n. 58) deswegen behauptet, auch sie gehörten Bildnissen des Hadrian an. Mit Recht. Die gesuchte Vereinigung der römischen Wölfin und des Palladion auf allen vier Panzern ist für Hadrian charakteristisch, aber erwiesen wird die Gleichzeitigkeit aller nur durch die Merkmale eines durchaus gleichartigen Stils. Die Uebereinstim-

---

[2]) Mir stand durch Michaelis' Güte, der mich bei der Sammlung des Materials überhaupt in dankenswerter Weise unterstützt hat, eine grosse treffliche Photographie zu Gebote.

[3]) Die Photographie verdanke ich der freundlichen Vermittlung von A. S. Murray.

mung erstreckt sich nicht nur auf die Lage und Behandlung des Mantels, auf die Besonderheit der Lederstreifen und der Stiefel, auf die breiten Metallplättchen, nein auch so hervorstechende Einzelheiten, wie die wamsartige Aegis des Palladion, die dicken seilförmigen Ranken kehren wieder, und der Londoner Torso und die kretische Statue sind ausserdem noch durch die Darstellungen auf der oberen Plättchenreihe aufs engste miteinander verbunden. Mit dem Londoner Panzer stehen wieder andre in naher Verbindung, keiner so sehr wie der Torso in Mantua (Dütschke IV 634, Wroth n. 73), wo sogar die wunderliche Art, dem unteren Panzerrand die Form einer geflochtenen Schnur zu geben, sich wiederfindet[1]. Auch die Darstellung auf diesem Harnisch ist für die Zeit bezeichnend. Statt der Wölfin und des Palladion ist hier ein oft wiederholter Schmuck gewählt: am Fuss eines Tropäon hockt traurig eine Gefangene. Zu beiden Seiten aber auf den ungefügen Ranken tritt nicht wie sonst eine Siegesgöttin heran: die Opferung des Stiers durch ihre Hand ist an ihre Stelle gesetzt. Die Arbeit dieses Reliefs entspricht durchaus der der genannten Panzer hadrianischer Zeit. Wie weit diese Arbeit hinter derjenigen von Panzerreliefs des ersten Jahrhunderts zurückbleibt, lehrt am deutlichsten ein Blick auf Tafel II von Hübners Augustus, wo das schon genannte athenische Bruchstück zwischen zwei älteren die Mitte einnimmt. — Wir haben so eine sichere Gruppe hadrianischer Zeit gefunden und uns ihre Merkmale einzuprägen versucht. Sie waren bei den schlechter und den sorgfältiger gearbeiteten Statuen in der Hauptsache gleich. Aber kaum erscheint es möglich, dass in jener Zeit der höchsten Eleganz nur solche immerhin rohe Panzerreliefs sollten gefertigt sein. Es gab auch bessere, und eins davon ist das bereits erwähnte aus Olympia. Ich füge ein anderes hinzu von einem, meines Erachtens, sicheren Hadrianbilde. Es ist die von Wroth übersehene Statue der Villa Albani n. 82 (Clarac 936 A. 2420 B. Das Relief bei Zoega, Bassiril. II p. 109. Unsere Taf. III 1 nach einer Photographie). Sie ist mit dem gewiss zugehörigen Kopfe ein charakteristisches Beispiel hadrianischer Kunst und Kunstbestrebungen. Wer das Relief der Statue von Olympia mit diesem vergleicht, wird überrascht sein von der Gleichartigkeit trotz der gänzlich verschiedenen Darstellung. Das ist dieselbe elegante, aber bei aller Sorgfalt weichliche und schwächliche Formgebung. In beiden Fällen ist wie bei den bisher betrachteten ein neues Motiv verwendet, ohne Glück, wie es scheint: keins von allen kehrt in der Folgezeit wieder. Aber auch abgesehen von dem Relief hat der Künstler originell sein wollen. Die Panzerform ist meines Wissens unerhört, es ist eine Schlimmbesserung älterer Formen. An solche aus der ersten Kaiser-

[1]) Es bedarf keiner Erinnerung, dass die Abbildung bei Labus ausser acht bleiben muss, da auf ihr gerade das Charakteristische ungenau und fehlerhaft wiedergegeben ist.

zeit lehnen sich die Plättchenreihen an. Zum Vergleich bietet sich der „Pyrrhus“ oder „Mars“ vom Kapitol (Wroth n. 24) und der Holconius aus Pompeji (Taf. II 1) dar. Er fällt sehr zu Ungunsten des neuen Versuches aus; wie nüchtern und leer sind die flachen Reliefs! Die untere Reihe ist sogar ganz unverziert gelassen. Auch das ovale weichliche, langlockige Gorgoneion passt nur in diese Zeit. Gekünstelt ist das Bild von oben bis unten, kein Kunstwerk. Aus allem ergiebt sich, dass man in hadrianischer Zeit versuchte, durch allerhand neue Formen das Interesse für die Panzerstatuen wieder wachzurufen, ohne rechten Erfolg. Das beste von allem, was mir bisher bekannt geworden ist, hat damals unbedingt der Athener Jason geleistet in der soeben von Treu veröffentlichten (Athen. Mitteil. XIV 160 ff.) und von ihm — ich zweifle, ob mit Recht — als Odyssee bezeichneten Panzerfigur. Die von ihm dargelegten äusseren Gründe sprechen ebensosehr für die hadrianische Zeit wie die stilistischen Merkmale. Solche Anordnung des Mantels findet sich nicht in früherer Zeit, zum erstenmal tritt hier die Gürtung auf, die für die ganze Folgezeit massgebend ward. Aber sie weicht von der später üblichen noch ab; noch überwiegt die Reliefdarstellung und verdeckt den Knoten, während später die Schärpe zur Hauptsache wird. Es scheint, als habe der Künstler auf die der Wirklichkeit ja entsprechende Schärpe nicht Verzicht leisten wollen und doch noch nicht gewagt, mit dem Herkommen völlig zu brechen. Bemerkenswert sind auch die Darstellungen auf den Metallplättchen, welche an sich der älteren Form noch nahe stehen, aber durch ihren Rand schon auf die Entstehung im 2. Jahrhundert hinweisen. Wir werden sehen, wie der Schmuck dieser Plättchen allmählich einen Wandel durchmacht. Während man sich anfangs auf wenige rein dekorative Formen beschränkte, fanden im Laufe der Zeit immer neue Eingang. Das Pflanzenornament schwindet, dem Gorgoneion in Vorderansicht folgt das in ¾-Profil und im vollen Profil, es folgt die Büste, es erscheint der Adler, auch er nimmt nach und nach verschiedene Formen an; es erscheint der Ammonskopf. Schon früh hatten allerlei Waffen Eingang gefunden, Helme vor allem und kreuzweis gelegte Schilde; nun treten zum Adler auch andere Tiere und menschliche Figuren. Bei der kretischen Hadrianstatue sind auf zwei Plättchen der unteren Reihe trauernde Gefangene dargestellt, bei dem Trajanbildnis aus Utica (Wroth n. 22) an derselben Stelle die Wölfin mit den Zwillingen, bei einem Torso in Dalmatien (Arch.-epigr. Mitteil. IX 76) ein Eros, der ein Hündchen an den Vorderpfoten hält. So kann es denn nicht wunder nehmen, wenn ein erfinderischer Kopf, und das war Jason sicherlich, es einmal versuchte, nicht nur einige neue Darstellungen einzuführen, sondern sie auch miteinander in eine gewisse Verbindung zu bringen. Noch weiter scheint in dem Bestreben der Verfertiger eines nach der Abbildung allerdings recht merkwürdigen Torso in Leyden (Wroth n. 50) gegangen zu sein, wo auf der

Plättchenreihe die Heraklesthaten wiedergegeben sein sollen. Jedenfalls zeigen diese Bemerkungen, wie ich hoffe, warum ich nicht mit Treu an ein hellenistisches Vorbild der Statue des Jason glaube. Sie reiht sich so genau nach Zeit und Form in den hier skizzierten Entwickelungsgang ein, dass es gefährlich scheint, sie als eine einfache Kopie eines älteren Originals zu betrachten. Nicht ohne Selbstgefühl hat sich der Künstler genannt, er war sich bewusst, etwas Neues und Originelles geschaffen zu haben.

Freilich Erfolg hatte nur die eine Neuerung — wenn Jason überhaupt ein Verdienst darin zukommt — die Einführung der Schärpe. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich sage, dass alle nachhadrianischen Panzerstatuen sie aufweisen. Ein ebenso charakteristisches Kennzeichen ist die nun zur Regel werdende eine Reihe grosser halbrunder Plättchen, die, wenn überhaupt, jetzt nur mit Tierköpfen — bisweilen mit groben Rosetten oder Gorgoneien — geschmückt sind.

Selten ist mit mehr Unrecht eine Statue durch einen modernen Kopf zum Cäsar gestempelt als die bekannte des Museo Nazionale [5]), deren Panzer auf Taf. II 2 abgebildet ist. Im ganzen wohlerhalten lehrt sie, welche Form nach Hadrian beliebt war und giebt den Typus einer stattlichen Reihe wieder. Lange Zeit war die Imperatorenstatue eine Idealfigur, und so konnte, damit der Reliefschmuck ja keine Beeinträchtigung erlitt, das Abzeichen des Heerführers, das cingulum, fortgelassen werden. Es scheint, als habe man von nun an der Wirklichkeit mehr Rechnung tragen wollen. Vom Relief bleiben nur, wenn es nicht überhaupt fehlt, die seit jeher beliebten beiden Greifen übrig. Die wenigen Ausnahmen werden wie die Skylla des Jason oder die Gefangenen der Statue des Pal. Torlonia (Matz-Duhn I 1351. Wroth n. 62) der Uebergangszeit angehören. Aber nur selten stehen die Greifen jetzt noch wie früher auf Ranken, ganz vereinzelt wird noch ein Kandelaber oder Thymiaterion zwischen ihnen angedeutet (so Villa Albani 72. Wroth n. 15). Am meisten scheint noch der „Cäsar“ des Kapitol (Righetti I 151. Wroth n. 1) [6]) von der alten Art bewahrt zu haben. Dort durchschneidet die Schärpe die Greifen noch nicht, sondern diese stehen auf ihr; den unteren Raum nehmen Akanthos und Ranken ein. Dort sind auch noch wie bei der Albanischen und wenigen anderen Statuen zwei Plättchenreihen und sogar noch mit Andeutung der Scharniere zu finden, aber dass die Figur — mag nun der Kopf zugehören oder nicht — eine Arbeit des zweiten Jahrhunderts ist, wird jedem, der den bisherigen Ausführungen gefolgt ist, beim ersten Blick auf die Abbildung bei Righetti sofort einleuchten. Der Adler, der auf

---

[5]) Mus. Naz. n. 163. Wroth n. 9. Im Palazzo Farnese hiess sie noch „Caracalla“ (Maffei, Raccolta 54). Ueber diese wie über alle übrigen Neapler Panzerstatuen verdanke ich sorgfältige Angaben der Freundlichkeit von Botho Graef.

[6]) Ueber diese und andere Panzerfiguren im Kapitolinischen Museum und in Villa Albani hat mir Prof. Petersen gütigst genaue Auskunft gegeben.

unserem Neapler Standbilde unter der Schärpe seinen Platz gefunden hat, kehrt oft wieder, so bei Wroth n. 6. 7. 8, zuweilen auf einem Blitz, zuweilen zwischen Ranken. Häufiger jedoch ist dieser untere Teil leer gelassen, wie bei dem wahrscheinlich richtig benannten Antoninus Pius im Vatikan (Mus. Chiaram. 682. Wroth n. 2) oder dem Torso von Pola (Mitteil. d. k. k. Zentralkommission. Wien 1886 S. CXLIV), bei dem sich auch das unschöne Mantelmotiv des Neapler „Cäsar" genau wiederholt. Das Paludamentum ist überhaupt ein nützlicher Wegweiser. Formen, die in der ersten Kaiserzeit beliebt waren wie diejenigen, welche wir beim Augustus von Prima Porta oder beim Holconius von Pompeji sehen, verschwinden im Verlaufe des ersten Jahrhunderts; die einfache und überaus häufige Anordnung, dass der Mantel auf der linken Schulter aufliegt und um den linken Unterarm geschlungen herabhängt, wird zusehends seltener; in den Vordergrund treten die Motive, deren Grundform die beiden Hadrianstatuen aufweisen: der Mantel ist auf der rechten Schulter geknüpft, bedeckt die Brust ganz oder teilweise und hängt im Rücken lang herab. Hie und da wird er um den linken Arm geschlungen (ausser beim Hadrian von Hierapytna z. B. auch Gall. Giustiniani I 97 [Wroth n. 16], gekünstelter bei Theodosius, dem Koloss von Barletta [Arch.-Ztg. 1860 Taf. 136], oder gar um den rechten Arm Augusteum III 148 und beim Konstantin auf dem Kapitolsplatz [Mori, Mus. Capit. I tv. 8]). Bisweilen bedeckt der Mantel die ganze linke Körperseite; vgl. Clarac 924, 2353 Duruy-Hertzberg IV 53, so wohl auch bei dem von Wroth S. 129 erwähnten Bruchstück im Britischen Museum. Auch der Heerführer ist hier zu nennen, der auf dem grossen Relief vom Bogen des Marc Aurel Righetti I 165 dem Kaiser zur Seite geht.

Um zu erkennen, wie gross die Verwandtschaft aller dieser Panzerstatuen untereinander ist, bitte ich mit unsrem Neapler Standbilde den Dresdner Antoninus Pius (Augusteum III 135. Wroth n. 12) zu vergleichen, ein sorgfältig gearbeitetes, im ganzen wohl erhaltenes Werk, das für uns auch darum wertvoll ist, weil Kopf und Rumpf aus einem Stück gearbeitet sind. Der Halsausschnitt am Panzer ist eckig. Täuschen mich meine Notizen nicht, so findet sich diese Form, die später allgemein üblich ward, zuerst bei Panzerbüsten des Hadrian. Das Gorgoneion ist dem der Albanischen Hadrianstatue (Taf. III 1) ähnlich. Die Plättchenreihe mit ihren Tierköpfen, die Lederstreifen und ihre Fransen, die Stiefel, alles entspricht sich genau. Ich zweifle nicht, dass man bei sorgsamer Prüfung auch unter den Panzerstatuen seit der Antoninen-Zeit einen gewissen Wandel wahrnehmen wird, der es erlaubt, bestimmte Formen einer bestimmt begrenzten Zeit zuzuweisen: für mich kam hier nur der Nachweis in Betracht, dass von Antoninus an bis zu Konstantin und Theodosius hinab der Typus der Panzerstatuen im grossen und ganzen gleichförmig bleibt, höchstens ärmlicher und leerer wird, und dass sich diese grosse Gruppe auf das bestimmteste von

den früheren absondert. Es ist schlechterdings nicht möglich, dass die Inschrift C. I. L. III 501 über ein dem Kaiser Antoninus Pius 138 n. Chr. gesetztes Standbild sich auf den im Museo Naniano 221 veröffentlichten Torso bezieht (vgl. Arch.-epigr. Mitteil. IX S. 48 f.): es scheint mir aber auch kein beweiskräftiger Grund für diese Annahme vorhanden zu sein: Bezöge sich die Inschrift wirklich auf diesen Torso, der nach der Abbildung sicher der Mitte oder der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts angehört, so hätten wir hier einen der Fälle, wo ein älterer Panzer in späterer Zeit mit einem neuen Kopfe versehen und so noch einmal verwendet ward.

Wenden wir denn jetzt unsern Blick zurück zu den frühesten und schönsten Statuen dieser Art, um zu sehen, ob wir auch hier bis zu Hadrians Zeit eine Entwickelung beobachten können. Wir haben auch hier feste Anhaltspunkte. Von den Olympischen Panzerfiguren ist, wie wir sahen, die schönste und zugleich älteste das Standbild des Titus. Doch weicht auch dies schon von den frühesten Werken dieser Gattung erheblich ab. Die ältesten, die wir bisher kennen, stammen aus Augustus' Zeit. Dass man schon in hellenistischer Zeit reliefgeschmückte Metallpanzer gekannt hat und dass diese die Vorbilder boten, ist für mich zweifellos: fraglich ist es jedoch, ob sie den ältesten Marmorpanzern genau entsprachen. Das wenige, was uns meines Wissens von bronzenen Panzerstatuen erhalten ist, lässt nicht darauf schliessen (z. B. Mus. Borb. V 36, 1. 2 [Neapel], Clarac 972, 2509A [London]), und ebensowenig lässt sich aus den Darstellungen der geschnittenen Steine ein sicheres Bild gewinnen. Die Panzer der Pergamenischen Balustradenreliefs aber zeigen bei mancher Uebereinstimmung doch wesentliche Unterschiede im einzelnen. Für uns stehen als zuverlässige Zeugen in erster Reihe der berühmte Augustus von Prima Porta und der Holconius von Pompeji (Taf. II, 1), beide fallen noch vor den Beginn unserer Zeitrechnung. Dass der erstere ein durchaus originales Werk ist, giebt schon der unverkennbar historische Charakter seiner Reliefs kund. Mit ihm kann sich an Kunstwert die Statue des wackeren Duumvirn und Militär-Tribunen Holconius natürlich in keiner Weise messen; sie ist, wie schon Benndorf-Schöne zu Lateran Nr. 204 bemerkt haben, fabrikmässig auf Vorrat gearbeitet und erst an Ort und Stelle mit dem viel schlechteren Kopfe versehen. Die Thatsache lehrt erstens, dass damals die Herstellung von marmornen Panzerstatuen lebhaft betrieben ward, und dass es zum guten Ton gehörte, einen Militär höheren Ranges in dieser Form zu verewigen, und sodann, dass man sich hüten muss, jeden derartigen Torso aus dem Anfang der Kaiserzeit irgend einem Kaiser oder doch einem Gliede der kaiserlichen Familie zuweisen zu wollen. Holconius' Panzer bietet also ein — und zwar keineswegs hervorragendes — Beispiel eines damals beliebten Typus. Er begegnet uns wieder beim „Lucius Verus“ in Neapel (Wroth n. 20). Die Uebereinstimmung ist einleuchtend. Die raffiniert feine Arbeit

beim Lucius Verus [7]) steht weit über der des Holconius, aber der durchaus gleichartige Stil verleugnet sich trotzdem nirgends. Gleich ist die Haltung, die Anordnung des Mantels, die feine dünne Tunica, gleich das Fehlen der Lederstreifen und die dafür um so grössere Länge der Plättchenreihen; ihr Schmuck beschränkt sich bei beiden auf wenige Typen, die stilisierten Menschen- und Tierköpfe sind klein und mit reichem Pflanzenornament ausgestattet; gleichen Charakter tragen die Ranken, auf denen die Greifen in gleicher Haltung, beidemal mit zurückgewandtem Kopfe stehen; nahezu gleich ist das flügellose breite Gorgoneion mit gewelltem Haar und stark vorstehenden Backenknochen. Die Metallplättchen sind hier wie dort am Rande mit einer feinen Perlenreihe versehen. Und mit dem Augustus stimmen neben der sorgfältigen und zierlichen Arbeit auch so bemerkenswerte Einzelheiten wie die Art des gerillten Randes an Panzer und Schulterklappen und die Form der kleinen Rosette zur Befestigung der letzteren (beides deutlich bei Bernoulli, Röm. Ikonogr. II Taf. I). Ein andres Beispiel des gleichen Typus bietet der „Pyrrhus" oder „Mars" des Kapitol (Wroth n. 24). Arme und Beine sind neu, am oberen Teil ist viel erneuert. Das Gorgoneion und die Schulterklappen sahen ursprünglich gewiss anders aus. Der bärtige behelmte Idealkopf ist auch nach Petersens Versicherung zugehörig. Ich glaube das um so eher, da in Vicenza (Dütschke V 15) eine durchaus gleichartige Statue vorhanden ist, deren Kopf und Rumpf sicher aus einem Stück gearbeitet waren. Sie ist um so interessanter, weil sie unverkennbar einem heimischen Künstler verdankt wird, der nach hauptstädtischen Mustern arbeitete. Dass sie der ersten Kaiserzeit angehört, wird durch die gleichzeitigen übrigen Funde aus dem römischen Theater bestätigt. Das Gorgoneion gleicht dem des „Lucius Verus", die Schulterklappen sind wie beim Augustus von Prima Porta unten gerundet, eine seltene und meines Wissens später nie mehr wiederkehrende Form. Die Statue von Vicenza trägt Beinschienen wie der Titus im Louvre (Wroth n. 40); das war wohl auch beim Mars vom Kapitol der Fall. Die Bezeichnung „Mars" wird für beide Statuen richtig sein, und es ist noch fraglich, ob dieser Typus nicht etwa für den Kriegsgott erfunden und dann erst auf Heerführer übertragen ward.

Nahe zu stehen scheint nach meinen Aufzeichnungen der Torso aus Megara in Athen (Sybel n. 421, Kekulé, Theseion 370). Doch zeigt dieser das übliche Mantelmotiv (der Mantel liegt auf der linken Schulter), und zu den langen Plättchen gesellen sich hier noch die Lederstreifen. Die Stelle der Greifen nehmen Nereiden auf Seepferden ein und statt des Gor-

---

[7]) Der Kopf gehört nicht zur Statue; neu sind die Beine von der Mitte der Oberschenkel, der rechte Arm mit der Schulter, Schwertknauf, 3 Finger der linken Hand und das Mantelstück darunter.

goneion erscheint hier das aus dem Meere auftauchende Viergespann des Helios. Der letztere Schmuck ist im Anfang der Kaiserzeit nicht ungewöhnlich. Wir finden ihn wieder auf der trefflichen Statue im Lateran aus Cervetri Taf. I, 2[8]) und dem ebenso schönen, nicht nur gleichzeitigen, sondern gewiss von gleicher Hand gearbeiteten Torso aus Susa in Turin (Wroth n. 32. Gipsabguss in der Brera in Mailand)[9]). Die Uebereinstimmung bis in die Einzelheiten der Arbeit ist so augenfällig, dass ich mich mit dem Hinweise begnügen kann. Beide Bildwerke sind sicherlich unter der Regierung des Augustus entstanden. Und dasselbe wird von den gleichzeitig gefundenen Werken gelten, dem anderen Turiner Torso (Wroth n. 61) und der Lateranischen Statue n. 210, die den zugehörigen Kopf bewahrt hat[10]). Ein vergleichender Blick auf unsere Statue (Taf. I. 2) und deren Genossen reicht hin, um dieselben Eigentümlichkeiten in Stil und Technik wahrzunehmen, auf die wir bereits als Kennzeichen der ältesten und besten Panzerbilder aufmerksam geworden sind. In Betracht kommen da die Metallplättchen mit ihrer Form, ihrem Rande, ihrem Schmuck und ihren Scharnieren, die Lederstreifen und ihre Fransen, deren Lebendigkeit und Sorgfalt, die Arbeit der Tunica, die Besonderheit der Ranken, der Rosetten an den Achselklappen, der Gorgoneien. In diese Reihe passt auch der noch immer nicht mit Sicherheit benannte Krieger auf dem berühmten von Conze veröffentlichten Relief von Ravenna (Friederichs-Wolters n. 1923). Trotz der Kleinheit erkennt man auf der Abbildung bei Bernoulli II. Taf. 6 deutlich, dass der Harnisch dem Typus des Holconius und „Lucius Verus“ entspricht. Wie beim Augustus von Prima Porta und unserer Lateranischen Statue Taf. I, 2 sind die Füsse unbeschuht; die Standbilder sollten dadurch noch mehr, als es schon durch die idealisierte Panzerform geschah, der Wirklichkeit entrückt und dem Göttlichen angenähert werden. Ich zweifle nicht daran, dass wir uns die kunstvollsten der ältesten Panzerstatuen alle ohne Fussbekleidung zu denken haben.

Der Fortgang ist der einer allmählichen Entwickelung. Es scheint

---

[8]) Nach einer Photographie. Benndorf-Schöne n. 204. Wroth n. 31. Der Kopf und der rechte Arm sind aus Gips ergänzt, ferner ein Theil des Gewandes, des rechten Fusses und Stücke der Plättchen. Abg. auch Duruy-Hertzberg I 442 „Germanicus“.

[9]) Dieselbe Darstellung findet sich mit Silber eingelegt auf dem Harnisch der Bronzestatuette des „Caligula“ (vgl. Bernoulli II S. 306 n. 10 und S. 321) aus Pompeji in Neapel (Mus. Borb. V 36, 1. Duruy-Hertzberg I 440), einer Figur, die zugleich als Beleg dienen kann, dass die Verfertiger der Panzerstatuen in Marmor ihren eigenen Weg gingen.

[10]) Bernoulli II 170 n. 9 denkt an Nero Drusus, jedenfalls sei es „ein hervorragendes Mitglied der Claudier“. Der obere Teil des Körpers dort sehr deutlich auf Taf. 13. Die Metallplättchen tragen in der oberen Reihe durch den Mangel des Pflanzenornaments schon ein jüngeres Gepräge, vielleicht fällt die Statue etwas später als die übrigen, jedenfalls gehört sie der ersten Hälfte des Jahrhunderts an.

nicht, als ob in der Folgezeit ein neuer Typus oder auch nur irgendwelche eigenartige Neuerung im Reliefschmuck erfunden wäre. Alle die bei Wroth aufgeführten verschiedenen Darstellungen werden, mit Ausnahme derjenigen, die wir als Schöpfungen hadrianischer Zeit kennen lernten, schon im Anfange des ersten Jahrhunderts benutzt worden sein. Ausser den Greifen fanden wir schon die Nereiden, die Greifen tränkenden Arimaspen, die Hierodulen vor dem Palladion. Letztere zeigt auch die der Augusteischen Zeit nahe stehende treffliche Statue des „Trajan" von Minturnä in Neapel (Wroth n. 57 und 60). Mit Trajan hat das Bild natürlich nichts zu thun; wie zu dessen Zeit die Panzerstatuen aussahen, lehrt sein Standbild aus Utica (Wroth n. 22). Leider ist auch am Rumpf viel ergänzt, so die rechte Brust, so dass die ursprüngliche Befestigung der Schulterklappe nicht mehr zu erkennen ist. Gewiss sah sie etwas anders aus als jetzt. Das krauslockige Gorgoneion ist schon ein wenig verändert, die Ranken sind sehr zierlich, aber trockener und kleinlicher als bei dem verwandten Turiner Torso (Wroth n. 61). Auch an den, im ganzen den alten Charakter bewahrenden Plättchenreihen und an den hier lebhaft bewegten befransten Lederstreifen macht sich eine leichte Aenderung der Arbeit bemerkbar. — Sehr nahe steht ihm nach B. Graefs Versicherung ein von Wroth übersehener, leider sehr zerstörter Torso in Neapel, der dort als Pyrrhus ergänzt ist (n. 6124. Clarac 840 C 2112 A. Das Relief auch bei Overbeck Atl. zur KM. Taf. IV n. 5). Er trägt die meines Wissens auf Panzern bisher einzige Darstellung der das Schreien des Zeuskindes durch ihr Schildeschlagen übertäubenden Kureten. — Hierher gehört auch der „Tiberius" in Villa Albani n. 54 (Wroth n. 14), dessen stark ergänzter Kopf die Richtigkeit der Benennung freilich zweifelhaft erscheinen lässt (Bernoulli II S. 148 n. 13). Ausser den Beinen ist natürlich auch der rechte Arm mit der Schulter und der unmöglichen Achselklappe neu, sonst bietet die Statue nur Bekanntes in keineswegs besonders feiner Arbeit. Und schon dieser Umstand macht die Beziehung des Standbildes auf den Kaiser unwahrscheinlich. Der Panzerrand trägt die gleiche Verzierung wie Taf. I, 2 (Lateran n. 204); das Gorgoneion, die Rosetten, die Plättchenreihen und ihr Schmuck, die noch schlanke Gestalt der Greifen, die befransten Lederstreifen, alles zeigt noch eine grosse Verwandtschaft mit den Panzerstatuen der Augusteischen Zeit. — Etwas ferner steht schon die schöne Statue des sog. Caligula im Louvre (Bouillon II 123. Wroth n. 26). Zweifellos stammt sie wie alle gleichzeitig in Gabii gefundenen Bildwerke aus der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts. Wie aus der Abbildung bei Bernoulli II Taf. 16 erhellt, sind Schulterklappe und Rosette noch in der besprochenen Weise gearbeitet, ähnlich auch noch das Gorgoneion, obwohl die grossen Flügel schon eine Neuerung zu sein scheinen. Das Relief mit den Greifen zeigt massigere Formen, die Greifen sind kurz und dick, die Ranken weniger zierlich. Die Metallplättchen haben

noch den Perlrand, aber sie treten schon etwas weiter auseinander, das Pflanzenornament ist gewichen, die Tierköpfe sind grösser: auf der unteren Reihe kommen schon neben den Schilden auch Helme zum Vorschein. Und hinzu tritt dann das gesuchte, bei der ruhigen Haltung des Mannes durchaus unbegründete Auseinanderflattern der Lederstreifen. Beim „Trajan" von Minturnä sehen wir schon die Anfänge, beim Titus von Olympia die weitere Entwickelung dieses in der nächsten Folgezeit ungemein beliebten Motivs.

Zum Tiberius der Villa Albani gesellt sich der „Lucius Verus" im Vatikan (Wroth n. 72) und demnach auch der unzweifelhaft gleichzeitige und wahrscheinlich in derselben Werkstätte hergestellte „Hadrian" im Britischen Museum (Wroth n. 71). Das Gorgoneion ist mit seinen Flügeln, seinem lockigen Haar nicht mehr das alte, die Rosette ist ein wenig verändert und tritt hinter dem Ringe, der die Schleife hält, ganz zurück. Auf den Metallplättchen, deren Perlrand kaum noch sichtbar ist, erblicken wir in dem in Vorderansicht stehenden Adler und dem Delphin bisher unbekannte Gestalten. Neu ist auch die Darstellung auf dem Panzer. Nach dem Siege wird der Heimat Fülle und Reichtum zu teil. Der Gedanke scheint zum Ausdruck gebracht zu sein. An beiden Seiten ein Tropäon und an dessen Fuss ein gefesselter Feind. In der Mitte unten die Erde, der Heimatboden, aufblickend zur Siegesgöttin über ihr, die mit Palme und Füllhorn naht. Beim „Hadrian" fehlen die Metallplättchen, ihre Stelle nimmt eine Reihe ganz kurzer Lederstreifen ein; beides war von Anfang an nebeneinander in Gebrauch; ja es scheint, als hätten die Künstler von zwei zusammengehörigen gleichartigen Panzerstatuen gern die eine in dieser, die andere in jener Weise ausgestattet. So finden wir es auch bei den von Treu Ilias und Odyssee genannten Standbildern, so tritt dem Titus von Olympia der Museo Naniano n. 222 abgebildete Torso zur Seite. Trügt nicht alles, so begann man erst im Verlaufe des zweiten Jahrhunderts den Lederstreifen verschiedener Länge auch noch eine Plättchenreihe beizufügen, doch sind alsdann, und überhaupt in der späteren Zeit, die oberen Riemen bedeutend länger, als es früher üblich war (vgl. z. B. Gall. Giustiniani I 92 u. 99. Marmi Torlonia II n. 58. Mitteilungen d. k. k. Zentralkommission, Wien 1886 p. CXLIV). — Es ist nicht möglich, im einzelnen alle sich hier anschliessenden Panzerstatuen zu besprechen. Nur auf einige sei kurz noch hingewiesen. Der Mitte oder noch der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts gehört, soweit man den schlechten Abbildungen trauen kann, der „Trajan" des Louvre an (Wroth n. 46. Mon. Borghes. XIX 3 u. Clarac 356 n. 12): Siegesgöttinnen schmücken ein Tropäon, an dessen Fuss zwei Gefangene sitzen. Und gewiss gleichzeitig ist der mit derselben Darstellung verzierte Torso aus Salona (Wroth n. 45). Hierher wird der „Septimius Severus" in München n. 192 (Wroth n. 42) und der „Marc Aurel" in Berlin n. 368 zu setzen sein,

beide mit kurzbekleideten Viktorien geschmückt, die ein Thymiaterion tragen. Verwandt ist die Statue aus Velleja in Parma (Wroth n. 38), wo die eine der Viktorien im Begriff steht, Weihrauch auf den brennenden Kandelaber zu streuen. Den Kopf, der auf die erste Hälfte des Jahrhunderts weist, halte ich nach wiederholter Prüfung für modern; sollte er wirklich alt sein, so müsste er als eine recht unerfreuliche Lokalarbeit gelten. In die Zeit gehört das Standbild mit vielen gleichzeitig gefundenen gewiss. Die Abbildung bei Antolini ist unbrauchbar. Wahrscheinlich gehört auch der „Lucius Verus“ in Villa Albani n. 59 (Wroth n. 36) hierher mit gleicher Darstellung, doch ist der Torso schlechter gearbeitet, und zum erstenmal begegnet uns hier über dem unteren Panzerrande der Akanthos, aus dem die Ranken emporwachsen. — Wir finden ihn wieder bei der schönen, leider sehr zerstörten Statue des Pal. Grimani in Venedig (Wroth n. 51), die mit Augustus nichts zu thun hat. Der Kopf, der im 1. Jahrhundert sicherlich nicht gefertigt ist, erregt überhaupt Bedenken, dem Rumpf ist er fremd. Es ist ein grossartiges Standbild sorgfältiger Arbeit, das jedoch vor der Mitte des 1. Jahrhunderts schwerlich entstanden sein wird. Das beweist schon die Mannigfaltigkeit des Plättchenschmucks (s. bei Dütschke V n. 376), unter dem schon das halb ins Profil gewandte Gorgoneion, ein hübscher Mädchenkopf mit langlockigem Haar, seinen Platz gefunden hat; auch das ist neu, dass wie bei dem Torso von Salona nun je ein Widder- und ein Elefantenkopf mit aufwärts gebogenem Rüssel an die Stelle der früheren Kopfpaare getreten ist. Und dass der Mantel auf der rechten Schulter geknüpft ist, erscheint auch als eine Neuerung. — Erwähnt sei ferner der „Clodius Albinus“ im Vatikan (Wroth n. 59. Mus. Pio Clem. III tv. 11), von dem nur der Rumpf alt ist. Das Gorgoneion und die Darstellung: zwei kurzgeschürzte Viktorien, die ähnlich den Hierodulen das Palladion umtanzen, lehnen sich an ältere Formen an, obwohl der Charakter nicht mehr der alte ist. Die Plättchenreihen bezeugen unverkennbar die jüngere Zeit. Die Plättchen sind kürzer und breiter, die Zwischenräume grösser als früher. Grösser sind auch die plumpen Köpfe, mannigfaltiger die Darstellungen. Das Gorgoneion in halbem Profil, von dem eben die Rede war, tritt uns hier wieder entgegen. Ich glaube nicht, dass die Statue vor der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts gefertigt sein kann. Und das muss auch von der vielbesprochenen Berliner Augustusstatue (n. 343. Wroth n. 56) gelten, die, wie der Gang der Untersuchung jedem überzeugend erwiesen haben wird, keinen Anspruch darauf erheben darf, einen Augustus darzustellen. Wie zierlich und fein auch das Relief ist, Form und Schmuck der Metallplättchen (s. Hübner, Augustus Taf. II) sprechen unwiderleglich dagegen. Kommt doch auf ihnen sogar schon die Büste vor, die sich sonst erst zur Zeit Trajans nachweisen lässt.

Auf festeren Boden führen uns einige Standbilder, die wahrscheinlich

ihren ursprünglichen Kopf behalten haben. Sie können die vorstehenden Ausführungen nur bestätigen. Der Caligula des Museo Nazionale (Wroth n. 74)[11]) lehrt, wie langsam man sich von den überlieferten Formen losmachte. Das Gorgoneion, an dem Nase und Flügel neu sind, ist im Grunde noch das alte. Auch die Plättchenreihen sind nur wenig verändert, das Pflanzenornament, wenn auch verkümmert, doch noch nicht gänzlich beseitigt, nur die breiten silenartigen Masken entsprechen den zierlich stilisierten früheren Köpfen nicht mehr. Die befransten Lederstreifen sind recht steif, aber sorgfältig: die Ranken schwächlich und ungefällig. Die Darstellung: ein von einem Greifen überfallenes Ross, das in seiner Todespein davonjagt, während es der herabgestürzte Reiter vergeblich zu halten sucht, steht bisher einzig da: verwandte Szenen sind indes von gleichzeitigen Thonreliefs bekannt. — Es folgt Vitellius von Herculaneum (Mus. Naz. n. 140. Wroth n. 18), der im grossen und ganzen gut erhalten ist. Was von den Lederstreifen und Plättchenreihen beim Caligula gesagt war, gilt auch hier. Als Merkmal der jüngeren Zeit fällt ausser der steifen hölzernen Haltung das Mantelmotiv in die Augen, das Akanthosgewächs, die Form der Greifen und des Kandelabers, die Art der Befestigung der Schulterklappen.

So sind wir denn wieder bei der Titusstatue angelangt, von der wir ausgegangen waren. Ich hoffe, man wird mir beistimmen, dass sie mit ihrer Gefährtin gerade hier bequem sich einfügt. Ich meine, bei aller Wertschätzung der tüchtigen Arbeit kann man doch über den Mangel eines feineren Geschmacks, der den älteren Panzerbildern eigen ist, nicht hinwegsehen. Es ist in beiden Standbildern etwas Gesuchtes, Aufdringliches. Der Künstler will auf den Beschauer wirken; er versucht es durch ein ungewöhnlich starkes Relief, durch die Steigerung der Grössenverhältnisse der Figuren, selbst des Gorgoneion. Man achte auf die breiten schweren Schulterklappen, den dicken Panzerrand, die groben Verzierungen der grossen Metallplatten. Die Richtigkeit dieses Urteils wird noch einleuchtender, wenn wir ein anderes sicheres Titusbild, die Statue im Louvre (Bouillon II 127. Wroth n. 40) daneben stellen. Der unförmliche Kandelaber erinnert an den beim Vitellius, die Viktorien sind Schwestern der mächtigen Gestalten, die sich auf der kopflosen Statue von Olympia mit dem Tropäon beschäftigen. Die Lederstreifen fehlen; der Künstler lehnte sich an das Motiv an, das wir beim „Mars" vom Kapitol kennen lernten: daher stammen auch der Schild und (wahrscheinlich) die Beinschienen. Das aus der Mode

---

[11]) Bernoulli II S. 306 n. 9 glaubt ebenso, wie ich selbst es mir angesichts der Statue gemerkt habe, an die Zugehörigkeit des Kopfes. B. Graef schwankt, da ein grosses Stück des Halses zwischengesetzt sei, doch fügt er hinzu: Allerdings passt der Kopf in Grösse, Haltung und Marmor zur Statue. Der rechte Arm mit der thörichten Schulterklappe ist natürlich ergänzt, desgleichen die Beine vom Knie an und die linke Hand mit dem niederhängenden Mantelstück.

gekommene Mantelmotiv wurde mit dem üblichen vertauscht. Leider ist eine dritte Titusstatue, die sich ehemals in Pal. Rospigliosi in Rom befand (Matz-Duhn I n. 1343), jetzt verschollen. Ich zweifle nicht, dass die Greifen vor dem Kandelaber, die dort den Panzer zierten, denen auf dem Harnisch des sog. Caligula im Louvre (Bouillon II 123) und des Vitellius am nächsten verwandt waren. Der Mantel war wie beim Augustus von Prima Porta um die Hüften geschlungen. Diese Anordnung war nicht in Vergessenheit geraten, hie und da wurde sie bei Panzerstatuen wieder benutzt, am besten bei dem „Trajan" im Louvre (Bouillon II 128. Wroth n. 64), einem allem Anschein nach vortrefflichen Werk, das gewiss den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts seine Entstehung verdankt. Wiederholt ist es mit wenig Glück bei der Madrider Statue (Hübner n. 81. Wroth n. 47). Da ich nur die Abbildung bei Clarac 916B 2504A kenne, die Hübner selbst als ungenau bezeichnet, muss ich mich jedes Urteils über das Bild enthalten. Wichtiger ist, dass auch der Domitian im Vatikan[12]) (Gall. Giustin. I 98. Mus. Chiaram. II 36) das Paludamentum ähnlich trägt; der gekünstelte Faltenwurf wird niemand befriedigen. Gehört die Statue, woran ich nicht zweifle, wirklich der Zeit jenes Kaisers an, so legt sie die Vermutung nahe, dass gegen die Ueberfülle von bildnerischem Panzerschmuck nach Titus' Zeit eine Reaktion eintrat. Anders weiss ich mir die auffallende Leere kaum zu erklären, wie mir denn auch die Allegorie der unerfreulichen Darstellung bis jetzt unverständlich geblieben ist.

Ueber einige bekannte Panzerfiguren oder vielmehr deren Reste wage ich, solange ich sie nicht mit eigenen Augen sehen kann, kein entscheidendes Urteil. Das ist z. B. bei dem zum Caracalla ergänzten Rumpf in Dresden (Hettner n. 218. Augusteum III 142) der Fall. An Stelle der thörichten Schlangen haben wir uns natürlich, wie Treu mir bestätigt hat, Seetiere mit Nereiden zu denken. Die Ranken sind, wenn die Abbildung nicht trügt, auffallend zierlich, doch haben wir ja schon im Akanthos, im Mantelmotiv, in den einzelnen Widderköpfen und den halb ins Profil gestellten Frauenköpfen (doch wohl Gorgoneien) spätere Elemente erkannt. Auch die Fransen am linken Oberarm sehen spät aus. So wird man auf die zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts gewiesen. Das wird man wahrscheinlich auch von dem einen Bruchstück im Giardino Colonna in Rom (Matz-Duhn I n. 1357. Wroth n. 70) sagen müssen, während das andere (n. 1355. Wroth n. 43) noch später fallen und vielleicht ein Erzeugnis der hadrianischen Zeit sein wird. Aber, wie gesagt, non liquet. — Von Trajan haben wir das sichere, schon mehrfach erwähnte Standbild aus Utica in Leyden (Wroth n. 22). Gewiss konnte man zu seiner Zeit Besseres leisten; dies Werk, das

[12]) Bernoulli teilt mir brieflich mit, dass er gegen die Zugehörigkeit des sicher eingesetzten Kopfes kein Bedenken hege. Das stimmt auch mit meinen eigenen Notizen.

sicherlich an Ort und Stelle gefertigt war, macht einen recht ungünstigen Eindruck. Aber man muss zugeben, dass die Formgebung an sich dem von uns erkannten Verlaufe durchaus entspricht. Die Greifen mit dem in der Luft schwebenden Kandelaber und die Ranken erinnern an die Münchener Statue n. 264, die aber wohl noch ins erste Jahrhundert zu setzen ist; die Plättchenreihen zeigen deutlich den Uebergang zu den hadrianischen und nachhadrianischen Formen.

Täuscht nicht alles, so wird auch die mit dem Claudiuskopf ergänzte Turiner Statue (Wroth n. 11) hier ihren richtigen Platz finden. Denn dass der gute Kopf nichts mit dem schlechten Rumpfe zu thun hat, steht ausser allem Zweifel. Sie ist keinesfalls älter, eher jünger als das Bild des Trajan. — Vergleicht man damit die nach Clarac 981, 2507 in der Sammlung Pamfili befindliche (Wroth n. 49), jetzt wie es scheint verschollene Panzerstatue, so wird jedem die grosse Aehnlichkeit auffallen, die selbst in der schlechten Abbildung bei Clarac zu Tage tritt. Die Statuen werden zu gleicher Zeit und am gleichen Orte hergestellt sein.

Schwieriger ist das Urteil über das einzige Sitzbild unter den Panzerstatuen, den sog. Augustus oder Cäsar in der Villa Albani n. 87 (Wroth n. 37). Bernoulli II 32 n. 23 sagt freilich: „Sicher Augustus. Der vorgestreckte rechte Arm und die Beine mit dem grössten Teil des Stuhls sind modern", und S. 74: „Trotz vielfacher Ergänzung wenigstens kein besonderer Grund vorhanden an der Ursprünglichkeit der Bedeutung zu zweifeln". Aber mir scheint, schon die Photographie zeigt klar genug, dass Kopf und Statue nie verbunden sein konnten, und ich stimme ohne Einschränkung Petersens Worten bei: „Kopf und Hals von der Bekleidung an neu mit künstlicher Färbung und Verwitterungslöchern". Petersen fügt bei: „eher zweites als erstes Jahrhundert." Das war auch der Eindruck, den ich angesichts der Statue empfing. Aber das Urteil wird beim Anblick zu sehr durch die modernen Teile beeinflusst, die alle einen späten Charakter tragen. Die Plättchenreihe weist unbedingt auf das erste Jahrhundert, der Akanthos und die liegenden oberhalb nackten Frauen rufen die Erinnerung an den Torso Colonna (Matz-Duhn I n. 1357) wach, und auch die Arbeit von Kandelaber und Siegesgöttinnen scheint der der zweiten Hälfte des Jahrhunderts am ehesten zu entsprechen.

An den Schluss stelle ich einen bisher nur von Heydemann erwähnten, noch nicht veröffentlichten Torso im Museo Civico von Bologna (Taf. I, 1 nach einer Photogr.). Der eingesetzte Kopf scheint gewaltsam ausgebrochen, die Arme waren angesetzt; hinter dem rechten Oberschenkel ist noch der Ansatz eines Stammes bemerkbar. Da die so bezeichnenden Metallplättchen fehlen und die Befestigung der Schulterklappe zerstört ist, wird das Urteil erschwert. Doch sind noch einige wichtige Merkmale vorhanden. Das Gorgoneion mit seinem wildlockigen Haar und den leidenschaftlich zusammen-

gezogenen Brauen, die verhältnismässige Länge der oberen Lederstreifen, die Grösse der Figuren führt auf eine Zeit, die der des Titus nicht fern steht. Die eigentümliche, überaus sorgsame aber zugleich trockene Ausführung des Einzelnen ist einer bestimmten Gruppe von römischen Aschenkistchen eigen. Es wird, glaub' ich, nicht schwierig sein, das Jahrzehnt, in dem und den Ort, wo dieser Torso gearbeitet ist, genau zu bestimmen. Vorderhand meine ich ihn in der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts unterbringen zu müssen.

Damit stehen wir am Ende unserer Untersuchung. Gegen meinen Wunsch hat sie sich der Betrachtung anscheinend geringfügiger Kleinigkeiten nicht entziehen können und hat mehr und mehr den Charakter einer langweiligen Aufzählung angenommen. Aber das gewonnene Ergebnis wird, hoff' ich, für die öde Wanderung entschädigen. Auf einem kleinen Gebiete hat sich eine zusammenhängende und unleugbar naturgemässe Entwickelung nachweisen lassen. Die auf griechischem und italischem Boden gefundenen Panzerbildnisse lassen keinerlei nennenswerte Unterschiede erkennen. Möglich ist es, dass attische Künstler die Anregung gaben und in Athen auch die Herstellung eine Zeitlang fabrikmässig betrieben ward. Die Mehrzahl wird jedoch aus römischen Werkstätten stammen: einzelne lokale Erzeugnisse sondern sich leicht aus. Das Augusteische Zeitalter hat das Höchste geleistet; verschiedene Generationen zehren noch von dem damals erworbenen Gut. Nach und nach tritt eine Ermattung ein, der Reiz des Neuen ist vorüber, man sucht in Einzelheiten verschiedenster Art zu ändern, um das Interesse wieder zu beleben; es ist vergeblich. Selbst der Hadrianischen Zeit gelingt es nicht, obwohl sie Altes und Neues zu neuen Formen zu vereinigen strebt, mustergültige Vorbilder für die Folgezeit zu schaffen. Nur eine einfache, der Wirklichkeit sich annähernde Form bildet sich schliesslich heraus, und diese wird vereinfacht und vergröbert festgehalten bis zum Untergang des römischen Reichs.

Ich benutze die Gelegenheit, um anhangsweise einige Nachträge und Verbesserungen zum Verzeichnis von Wroth zu geben. Für unbedingte Vollständigkeit und Richtigkeit aller Angaben kann ich jedoch noch nicht einstehen: ein neues Verzeichnis müsste natürlich von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehen.

1. Rom, Kapitol. „Giulio Cesare." Righetti I 151. Phot.
2. Rom. Vatikan. Mus. Chiaram. 682. Antoninus Pius. Monum. Matthä. I 89, auch Duruy-Hertzberg II 493. Phot.
3. Rom. Gall. Giustin. I 92.
9. Neapel. Mus. Naz. 163. „Giulio Cesare. Roma." Maffei, Raccolta tv. 54. Phot.

12. Dresden. Hettner n. 272. Antoninus Pius. Augusteum III 135. Phot.

Hinzukommen:

a. Rom. Vatikan? „Tiber." Clarac 924, 2353. Vgl. Bernoulli, Röm. Ik. II 148 Anm. 1.
b. Rom. Torlonia? „Septimius Severus." Duruy-Hertzberg IV 53.
c. Leyden, Janssen, de Monumenten van het Museum van Oudheden (1848) S. 11 (I 77).
d. Pola. Mitteil. d. k. k. Zentralkommission zur Erforschung der Denkmäler. Wien 1886. S. 144. Fig. 1.
e. Rom, Palatin. Matz-Duhn n. 1362. Natürlich kein Panther, sondern ein Greif.

14. Rom, Villa Albani 54. „Tiber." Phot.
15. Rom, Villa Albani 72. „Marc. Aurel."
16. Rom, Gall. Giustiniani I 97.
18. Neapel, Mus. Naz. n. 140. „Vitellio. Ercolano." Kopf zugehörig. Phot.
19. Neapel, Mus. Naz. n. 165. „Marco Aurelio. Roma." Clarac 954, 2448 scheint = 314, 2449 bezw. 356 n. 26 (Louvre).
20. Neapel. Mus. Naz. n. 167. „Lucio Vero. Roma". Phot.
24. Rom, Kapitol. Clarac 292, 2499 ist offenbar der Mars (Pyrrhus) Righetti I 51, und identisch mit Clarac 839, 2112. Phot.
26. Paris. Louvre. „Caligula" von Gabii. Bouillon, Mus. des Ant. II 123. Kopf und Brust Bernoulli II Taf. 16 (S. 308 n. 16).

Hinzukommen:

f. Syracus. Serradifalco, Antichità della Sicilia IV tv. 30. 3.
g. Olympia. Auf Ranken symmetrisch 2 anspringende Greifen, zwischen ihnen Kandelaber. Phot.
h. Neapel, Mus. Naz. n. 83. Holconius v. Pompeji. Niccolini, Descriz. gen. tv. 8. Phot.
i. Rom. Lateran n. 210. Kopf zugehörig (Nero Drusus?). Garucci, Mus. Later. tv. 9. Kopf und Brust Bernoulli II Taf. 13 (S. 170 n. 9).
k. Dalmatien (Fort Opus). Arch.-epigr. Mitteil. IX 76.
l. Ravenna, Relief. „Familie des Augustus." Panzerstatue am deutlichsten Bernoulli II Taf. 6. Friederichs-Wolters n. 1923.

29. Zu vergl. Athen, v. Sybel 420: Gorgoneion zwischen 2 Greifen, die auf Ranken stehen. R. u. l. Tropäon. Eine anscheinend einzigartige Darstellung.
32. Turin. Die einzig genügende Abbildung Mémoires de l'Acad. Impér. de Turin. 1805 II pl. 5. Gipsabguss in Mailand (Brera).

33. Rom, Villa Albani 87. Das Panzerrelief gross bei Zoega, Bassir. II 111. Kein Wagen, sondern zwei liegende Frauen. Kopf nicht zugehörig. Phot.
35. Rom, Villa Albani 59. „L. Verus." Das Relief bei Zoega, Bassir. II 110. Phot.
40. Paris, Louvre. Titus. Kopf gewiss zugehörig. Bouillon II 127.
42. München, Glyptothek 192. Phot.

Hinzukommt:
m. Berlin, Museum n. 368. „Marcus Aurelius." Viktorien tragen Thymiaterion.
45. Agram. Abgeb. Arch.-epigr. Mitteil. IX (1885) Taf. 2.
46. Paris, Louvre. „Trajan." Mon. Borghes. tv. 19, 3.
48. Rom, Kapitol. „Marco Aurelio." Righetti I 70. Phot.
49. Rom, Coll. Pamphili. Jetzt verschollen.
50. Leyden. Die Viktoria rechts bringt Schild, nicht Schwert.

Hinzukommen:
n. Museo Naniano (Venezia 1815) n. 221. „Portato dal Peloponneso." Vgl. Arch.-epigr. Mitteil. IX (1885) S. 49.
o. Argos. Athen. Mitteil. IV (1879) S. 151. Am Fuss des Tropäon Schilde.
p. Olympia. Arch. Ztg. 38 (1880) S. 44: Am Fuss kauert gefesselter Barbar. Phot.
57 = 60. Neapel, Mus. Naz. n. 156. „Traian." Minturnä. Die bessere Abbildung ist Clarac 973, 2505. Phot.
59. Rom, Vatikan. „Clodio Albino." Mus. Pio Clem. III 11. Phot.
61. Turin. Abgeb. Mém. de l'Acad. Impér. de Turin 1805 II pl. 4. Gipsabguss in Mailand.
63 zweifellos = 64. Paris, Louvre. „Trajan" aus Gabii. Der Panzer bei Clarac 356 n. 33. Bouillon II 128.
66. Athen. Vgl. besonders Kekulé, Theseion 370.

Hinzukommen:
q. Museo Naniano (1815) n. 222. Unten 2 Delphine.
r. Bologna, Museo Civico. Heydemann, Mitteil. a. Antikensamml. in Oberitalien S. 52, 5: Nereiden auf Seedrachen. Phot.
s. Dresden, Hettner n. 218. „Caracalla." Kopf nicht zugehörig. Mittelstück des Panzers falsch ergänzt, es waren Seetiere. Augusteum III 142. Phot.
69. Rom, Villa Albani (?). „Geta." lies Clarac 936 D 2486 B.
72. Rom, Vatikan. „Lucio Vero." Mus. Pio Clement. II 50. Phot.
73. Dieselbe Darstellung wahrscheinlich auch Mus. Chiaramonti 545: cuirass with basrelief of Victory stabbing a bull.

74. Neapel, Mus. Naz. n. 159. Caligula von Minturnä. Kopf wahrscheinlich zugehörig. Pferd von Greif überfallen. Phot.

Hinzukommen:

t. Rom, Vatikan. Braccio Nuovo 129: Domitian. Kopf wahrscheinlich zugehörig. Am unteren Rand: Triton, Gäa(?) und Eros auf Stier. Gall. Giustin. I 98. Mus. Chiaram. II 36. Phot.

u. Rom. Villa Albani 82. Hadrian. Kopf gewiss zugehörig. In Vorderansicht knieender Barbar hält 2 auf ihn einspringende Greifen an den Köpfen von sich ab. Clarac 936 A 2420 B. Das Relief allein bei Zoega, Bassir. II 109. Phot.

v. Neapel, Mus. Naz. n. 24. „Pyrrhus." Kureten mit Zeuskind. Clarac 840 C 2112 A. Das Relief bei Overbeck, Atl. z. K.M. Taf. IV 5.

Ueber den von Conze, Familie des Augustus S. 12 Anm. 1. erwähnten schönen Torso aus Falerii in Petersburg (Eremitage n. 218) habe ich bisher nichts Genaueres erfahren können. Während 2 als doppelt gerechnet ausfallen, kommen mindestens 20 neu hinzu, so dass die Gesamtzahl über 90 beträgt. Dabei ist die grosse Zahl der späten, ohne Reliefdarstellung auf dem Panzer, aber mit Gorgoneion, verzierten Schulterklappen oder Plättchenreihen ausgestatteten Panzerstatuen ganz ausser acht gelassen.

Bemerkungen zur Etruskerfrage.

Von

Friedrich von Duhn.

I.

Unserem verehrten Lehrer etwas Italisches, Etruskisches in freilich noch provisorischer Fassung vorzulegen, bestimmt mich die Thatsache, dass er es war, der vor nunmehr 17 Jahren mich zuerst auf die geschichtliche Wichtigkeit der Nekropole von Bologna aufmerksam machte; dankbar erinnerte ich mich später der Bonner Anregung, als mir das Glück zu teil wurde, Zannonis Grabungen im Fondo Benacci zuschauen, unter seiner und andrer freundlichen Hilfe die Bologneser Sammlungen wiederholt betrachten zu dürfen.

Seit jenen Zeiten begann sich bei mir die Ueberzeugung herauszubilden, dass nur sorgsamste Beobachtung der Gräberverhältnisse und Ausarbeitung einer Gräberkunde für die ethnologischen, geschichtlichen und viele der kunst- und kulturgeschichtlichen Fragen des älteren Italiens uns sichere Aufhellung wird bringen können. Als Grundlage einer solchen Gräberkunde steht mir fest, dass der örtliche und zeitliche Wechsel von Verbrennung und Bestattung und des dabei obwaltenden Rituals, in der älteren Zeit nirgends, weder im griechischen und nichtgriechischen Osten, noch im keltischen und germanischen Norden vom Zufall oder dem individuellen Belieben abhängig, in Italien ganz besonders bedeutsam ist, dass die Hauptstämme und Gruppen ihre eigenen auf religiöse Ueberzeugungen gegründeten Gewohnheiten festhielten, solange sie örtlich voneinander geschieden waren; dass bei einer Mischung das Gräberverhältnis zunächst den Grad der Mischung rein ausdrückt, später, da dauernde Parallelexistenz eines Volksstamms neben dem andern auf demselben Raum nicht möglich ist, nach demjenigen Volksstamm sich richtet, welcher die grössere geistige Widerstandsfähigkeit dem andern gegenüber an den Tag legt. Dies Ver-

hältnis erscheint mir als die Regel, welche jedoch im einzelnen mannigfache, namentlich durch örtliche Verhältnisse herbeigeführte Ausnahmen zulässt.

Ich bin genötigt, zunächst als Behauptung meinerseits diese Regel aufzustellen, ohne für dieselbe die nur für ganz Italien im Zusammenhang möglichen Beweise an dieser Stelle geben zu können; hier handelt es sich für mich darum, gewissermassen versuchsweise die aus Annahme dieser Regel für die Etrusker sich ergebenden Folgerungen knapp zusammengefasst darzulegen. Die neueren Arbeiten über den Gegenstand, namentlich die Abhandlungen von Ghirardini[1]), Helbig[2]), Brizio[3]), Undset[4]) setze ich als bekannt voraus; nur durch Formulierung meiner Ansicht kann ich an diesem Orte zu den mannigfachen Kontroversen Stellung nehmen.

II.

Ursprünglich wird überall bestattet. Erst nach Einführung der Bronze, im Mittelmeergebiet vielfach gleichzeitig mit derselben, beginnt Totenverbrennung aufzutreten, ziemlich durchweg in Nordeuropa, auch bei Indern, nördlichen und östlichen Semiten und anderswo. Bei vielen Völkern hält sich die Bestattung ungestört, bei manchen tritt vorübergehend die Verbrennung auf, um wieder zu verschwinden, bei andern nimmt ein Stamm desselben Volkes die Verbrennung an, während ein anderer Stamm an der Bestattung festhält: so stehen die Semiten Mesopotamiens gegenüber den Bewohnern Syriens, Cyperns, Karthagos[5]), so die Nichtdorier vielfach den Doriern, so die nördlich und nordöstlich[6]) vom Apennin und westlich von Tiber und Sabinerbergen bis zum Volskergebirge herab wohnenden „Italiker“ den Bewohnern Umbriens östlich vom Tiber, Picenums sowie des gesamten oskischen Mittel- und Unteritaliens, die nur örtlich ganz vereinzelt und in diesen Fällen zeitlich ganz vorübergehend zur Verbrennung sich gewandt haben. Von den Vorgängern der Italiker wiederum bestatten die ziemlich überall, aber dünn verteilten Urbewohner, ursprünglich auch die jüngere, ligurisch-sikulische Schicht; nur die Ligurier nahmen später, namentlich in der westlichen Poebene und den nördlichen Apenninhängen, die Verbrennung vielfach an.

---

[1]) Notizie degli Scavi 1881, 342 ff. 1882, 136 ff.

[2]) Ann. d. Ist. 1884, 108—188.

[3]) Atti e memorie della R. Deput. di stor. patria per le prov. di Romagna 1885 (III, III) 119—234.

[4]) Ann. d. Ist. 1885, 5—104.

[5]) Die ungemein spärlichen Nachrichten über westsemitische Verbrennung — ganz vereinzelte und z. B. in Hadrumetum sicher späte Fälle — hat jetzt de Vogüé gesammelt: Rev. arch. 1889, I, 164 f.

[6]) Im Osten ist bei Verucchio (westlich von Rimini, nördlich von San Marino) die bis jetzt südlichste Verbrennungsnekropole der archaischen Zeit.

Sehen wir uns die verbrennenden „Italikergebiete“ etwas näher an. Die Siedler der norditalischen Pfahlbauten[7], die voreuganeischen aber den von Orsi und Prosdocimi nachgewiesenen Urbewohnern folgenden Besitzer des Veneterlandes[8], die voretruskischen Bewohner des Landes östlich vom Panaro[9] verbrennen ihre Toten und setzen die Asche, meistens felderweise, bei in jenen charakteristischen Thonkrügen, deren am meisten typische Form die bekannten „Villanovaurnen“ uns vorführen; die Beigaben gehören in den älteren Gräberschichten noch der reinen Bronzezeit an; denn erst südlich des Apennin machen die Italiker Bekanntschaft mit dem Eisen und den Metallblechformen und vermitteln beides erst von dort aus[10] den im Norden zurückgebliebenen Stammgenossen, soweit sie nicht diese Vermittelung dem sich langsam entwickelnden Handel auf der Adria[11] überlassen.

Ebenso, unter Einhaltung gleicher Formen der Beisetzung, verbrennen die voretruskischen Bewohner Etruriens und Latiums, und setzen vielfach diesen Brauch fort auch nach Einrücken der Etrusker, ja veranlassen in einzelnen Gegenden, zu Zeiten, als sie jenen noch an Zahl und Bildung voraus waren, die Etrusker, ihren Brauch anzunehmen. Die überraschenden Entdeckungen zahlreicher solcher Brandgräber, welche seit Anfang dieses Jahrzehnts in der Nekropole von Corneto stattfanden, zogen, wie es zu

---

[7]) Not. d. sc. 1878, 75; 1880, 120; Bull. di paletnologia VI. 76, 182; vgl. De Stefani, sopra l'antico sepolcreto di Bovolone (Atti del R. Ist. Veneto VII, V und Atti e mem. d. Dep. di stor. patr. per la Romagna 1883 [III, I] 268); Bull. di pal. VII. 138; X, 44; Atti e mem. d. R. Dep. di stor. patr. di Modena 1882, 216; Atti e mem. delle RR. Dep. di stor. patr. per l'Emilia 1883 (III, I) 246; 1886 (III, IV) 495; 1888 (III, V) 202; Gozzadini, il sepolcreto di Crespellano 1881, vgl. Not. d. sc. 1885, 11; 215. Atti e mem. d. R. Dep. per la Romagna 1883 (III. I) 267; Nuova Antologia 1885 (L), 649. Dazu kommt das im Sept. 1889 in meiner Gegenwart aufgedeckte Gräberfeld im Flussbett des Taro: Corriere della Sera 1889 Nr. 276. Dass die Nekropolen am Ticino (Golasecca, Castelletto) und südlich vom Comersee von gleichartigen Ansiedelungen nicht getrennt werden können, hat Castelfranco wahrscheinlich gemacht: Bull. di pal. XV, 78—85.

[8]) Not. d. sc. 1888, 378: gegen Ghirardinis Ansicht sprechen die neuerdings in den Euganeen gefundenen Pfahlbaureste (Not. d. sc. 1885, 491; Atti d. soc. veneto-trentina di sc. natur. XI; Bull. di pal. XIV, 117 ff.; 197; Rendiconti dell' Accad. de' Lincei 1888 [IV, 2], 302). Im Euganeergebiet sowie den stammverwandten illyrischen Ländern bleibt bekanntlich Verbrennung auch später die Regel.

[9]) S. die Villanovalitteratur und das bei Brizio (Anm. 3) 184 Aufgeführte: ferner Ann. d. Ist. 1884, 159, 2; 1885, 54—58; Atti e mem. d. Dep. di stor. patr. p. la Romagna 1886 (III, IV). 222; 1887 (III, V). 150; Not. d. sc. 1886. 117; 1888, 178; 410. Nach eigner Prüfung an Ort und Stelle teile ich die Ansicht Brizio's (Atti e mem. d. Dep. di st. p. per la Romagna 1889 [III, VII], 156, dass auch die Gräberfelder in der Grotta del Farneto (vgl. Mem. della Accad. d. scienze di Bologna 1882 [IV, IV], 3—48) nicht von dieser Schicht verbrennender Italiker zu trennen sind.

[10]) Pigorini, Bull. di pal. VIII. 117.

[11]) Deutsche Litteraturzeitung 1889. 516 f.

gehen pflegt, an vielen andern Orten ähnliche nach. Undset stellte 1885 die ihm bekannt gewordenen Fundorte zusammen[12], von denen ich als sicher, d. h. durch bezeugte Grabfunde selbst oder durch Aschengefässe der Villanovafamilie mit fester Fundnotiz vertreten folgende anzuerkennen vermag: Livorno und Umgegend, Volterra, Vetulonia[13], Vulci, Corneto[14], Allumiere (Tolfa)[15], Caere[16], Cortona, Chiusi[17] und Umgegend, Orvieto. Dazu kommt neuerdings Visentium[18]. Es fehlt in diesem Kreise bis jetzt gänzlich das inneretruskische Bergland, dessen weithin sichtbaren Mittelpunkt der Monte Amiata bildet[19].

In Latium sind Brandgräber der gleichen Art und Zeit in grosser Zahl bekanntlich am Albaner Gebirge gefunden[20], vereinzelt gewiss auch anderswo, obwohl darüber befriedigende Berichte fehlen[21]; die altrömische Nekropolis hat zweifellos eine grosse Menge ähnlicher Gräber geliefert, deren Inhalt sich in den Magazzini centrali am Caelius aufgestellt findet; von einer dort aufbewahrten Hausurne ist der Fundort bei S. Eusebio auf dem Esquilin bezeugt[22].

Den Landschaften südlich des Apennin gemeinsam ist die Sitte, in einzelnen Fällen das aus Thon oder Metall hergestellte Aschengefäss durch Hausurnen zu ersetzen[23]: solche, in allem Wesentlichen durchaus gleichartig, besitzen wir bis jetzt aus Vetulonia[24], Corneto, Visentium[25], Allumiere[26], Rom[27], Albaner Gebirge. Verbindungen von Elementen der Hausurne mit gewöhnlichen Gefässen und sonstige Reminiscenzen an die Hausurnenform finden sich in einigen der bereits genannten Nekropolen.

---

[12]) Ann. d. Ist. 1885, 32—47.

[13]) Jetzt fixiert bei Colonna, südwestlich der Station Gavorrano der Maremmenbahn, auf der Landseite des Elba gegenüber sich erhebenden Monte di Caldana. Vgl. Not. d. sc. 1882, 251 ff.; 1885, 98 ff.; 398 ff.; 1886, 143; 1887, 471 ff.; Bull. d. pal. XII, 155—157; Bull. d. Ist. 1885, 129 ff.; Röm. Mitt. 1886, 129 ff.; 1888, 157 (wozu vgl. Bull. d. pal. XIV, 194).

[14]) Vgl. Not. d. sc. 1885, 437 ff., 505 ff.

[15]) Vgl. Bull. di pal. XI, 93; XIII, 29.

[16]) Vgl. Bull. di pal. X, 87.

[17]) Vgl. Not. d. sc. 1884, 383.

[18]) Not. d. sc. 1886, 143; 177; 290; Röm. Mitt. 1886, 18.

[19]) Die Gräber von Cinigiano (Not. d. sc. 1883, 78) gehören später Zeit an, den etruskischen Aufschriften und der Anwendung von Backstein zufolge. Ueber die Funde im Elsathal (Zannoni, Fonderia di Bologna 106, 4) ist mir leider nichts Näheres bekannt.

[20]) Not. d. sc. 1882, 272; Ann. d. Ist. 1885, 48, 2; Bull. comun. 1885 (XIII), 42.

[21]) Ann. d. Ist. 1885, 19.

[22]) Bull. comun. 1885 (XIII), 45; Bull. di pal. XII, 262.

[23]) Verzeichnisse bis 1882: Not. d. sc. 1881, 354; 1882, 171.

[24]) Not. d. sc. 1885 Tav. VII; Bull. di pal. XII, 156.

[25]) Not. d. sc. 1886 Tav. III.

[26]) Bull. di pal. XII, 262.

[27]) S. Anm. 22.

ausserdem in Chiusi, wo gewisse Urformen der sog. „canopi" sich hierdurch kennzeichnen[28]) und durch die Cornetaner Sitte, die Aschenurne mitunter mit einem Helm aus Bronze oder in Terracottanachbildung zu bedecken, verständlich werden.

Diese gesamten Reihen von Brandgräbern aber, nördlich wie südlich des Apennin, haben so viele Eigentümlichkeiten gemeinsam, dass, mag auch eine Scheidung in Unterabteilungen berechtigt sein, man an der Gemeinsamkeit des Ritus nicht nur, sondern auch an kunstgeschichtlich und ethnologisch anzuerkennendem Zusammenhang der Formen nicht zweifeln darf, auch nicht an der Thatsache, dass nördlich des Apennin die älteren, von fremdem Einfluss erst später berührten Formen sich finden, also von dorther unter Innehaltung von gewiss nicht allzu kurzen Ruhepausen die Einwanderung erfolgte.

III.

In Bologna verhalten sich Verbrennung und Bestattung bekanntlich so zu einander, dass auf die bestattenden Voritaliker, zu Anfang noch neben ihnen hergehend[29]) die Brandgräber der Villanovakultur folgen, dass letztere vorherrschen, wohl jahrhundertelang, bis um die Mitte des sechsten Jahrhunderts, unter Beobachtung eines von der früheren Bestattung verschiedenen Rituals[30]) die Beisetzung der Leichen wieder anfängt und im fünften Jahrhundert die Oberhand gewinnt, so dass z. B. in dem Grabfeld der Certosa von 417 Gräbern 130 Brand, 287 Bestattung, im (jüngeren) Grabfeld De-Lucca 32 Brand, 79 Bestattung, im „pubblico Giardino" 22 Brand, 148 Bestattung zeigen[31]). Aehnlich bleibt das Verhältnis in der mit dem vierten Jahrhundert beginnenden gallischen Zeit[32]), nur dass da die Bestattung, freilich mit ganz andern für die Gallier bezeichnenden Beigaben, immer mehr die Regel wird, bis darüber wieder die vorwiegend verbrennenden Römer, alsdann die bestattenden Christen kommen.

Es kann kein Zufall sein, dass das fast plötzlich zu nennende Auftreten der Bestattungsgräber neben den Brandgräbern der zu Ende gehenden Villanovakultur und der Beginn des allmählichen Zurückgehens des Brandritus zusammentrifft mit dem Zeitpunkt, an welchen das Vordringen der

---

[28]) Z. B. Mus. ital. di antich. class. I. Tav. X, 1, 4.

[29]) Not. d. sc. 1882, 200 ff.

[30]) Atti e mem. d. R. Deput. di stor. patr. per la Romagna 1885 (III, III), 197 und Tav. VI.

[31]) Zannoni, Scavi della Certosa 414.

[32]) Brizio, Atti e mem. d. R. Deput. di stor. patr. per la Romagna 1887 (III, V), 457—532. In der westlichen Poebene dagegen, ausserhalb des Bereiches der bestattenden Etrusker, nehmen die Gallier die Verbrennung der dortigen Italiker und Ligurer an: s. Castelfranco, Comm. dell' Ateneo di Brescia 1886 (Brief vom 14. Okt.) und die dort Anm. 2 zusammengestellte Litteratur.

Etrusker in das Land nördlich des Apennin gesetzt werden muss: hatten die voretruskischen Bewohner verbrannt, so bestatteten die Etrusker. Wer sich dieser Erkenntnis nicht verschliessen will, wird zu folgenden Schlüssen gedrängt:

1. Heimische Sitte der Etrusker, wenigstens der über den Apennin nordwärts vordrängenden, war Bestattung.

2. Wo wir im eigentlichen Etrurien erst Verbrennung, dann Bestattung finden, entsteht die Frage, ob diese Verschiedenheit nicht auch dort ethnologisch erklärt werden muss.

3. Wird vorstehende Frage bejaht, so wird man sich nicht den Folgerungen auf Stammesgleichheit entziehen können, welche nahegelegt werden durch die Gleichheit des Brandritus und die Verwandtschaft entscheidender künstlerischer Formen bei den voretruskischen Bewohnern der Poebene, den Vorgängern der bestattenden Etrusker im eigentlichen Etrurien und den Bewohnern Latiums, insbesondere der Albanerberge.

IV.

Die genauesten Feststellungen über den Wechsel von den italischen Brandgräbern, tombe a pozzo, zu den etruskischen Bestattungsgräbern gestattet nunmehr die Nekropole von Corneto. Neben die bis dahin ausschliesslich sich zeigenden Brandgräber traten um die Mitte des achten Jahrhunderts die ersten Bestattungsgräber, tombe a fossa, denen sich bald die tombe a cassa und a corridojo, später erst, nicht vor dem sechsten Jahrhundert, die tombe a camera anschlossen, zu denen die drei vorhergehenden Gattungen Vorläufer darstellen. Die Bestattungsgräber verdrängen jedoch durchaus nicht sogleich und durchweg die Verbrennung, wie man längere Zeit geglaubt hat; daneben gehen her, allerdings bald weniger zahlreich, Verbrennungsgräber, zunächst ganz in der alten Weise als tombe a pozzo, später, vereinfacht, als tombe a buco[33]), auch in Visentium[34]), Veji[35]) und anderswo noch durch Jahrhunderte hin nachweisbar; sogar innerhalb von Bestattungsgräbern finden sich dieselben mitunter, so dass entweder in einer Familie doppelter Brauch anzunehmen ist, oder — wahrscheinlicher — Hörige oder Freigelassene, im antiken Sinne zur Familie gerechnete stammfremde Personen so beigesetzt wurden[36]).

Die tombe a pozzo stellen bekanntlich eine fortgeschrittene Villanovakultur dar, bereichert durch Eisen, die wahrscheinlich vom Orient durch

---

[33]) Bull. d. Ist. 1885, 216—17; 219—20; 222; Röm. Mitt. 1886. 89.

[34]) Röm. Mitt. 1886. 23.

[35]) Abeken, Mittelitalien 259; Not. d. sc. 1889, 30.

[36]) In tombe a fossa: Ann. d. Ist. 1884. 113, 4 (vgl. Ann. d. Ist. 1885, 35 und Not. d. sc. 1888. 183); in tombe a corridojo: Not. d. sc. 1888, 181 (vgl. Bull. di pal. XIV, 138).

Vermittelung phönikischer Küstenfahrer überkommene[37]) Metallblechware, die in Norditalien ebenfalls erst in der jüngeren Zeit[38]) vorkommende Fibula in bestimmten alten Formen, und einzelne Gegenstände zweifellos phönikischer Einfuhr, wie Edelmetallsachen, Glas- und Smaltdinge, u. a. z. B. das Smaltfigürchen: Notizie degli scavi 1882, Tav. XIII bis. 10. Es fehlt noch, wenigstens in der Zeit, wo die tombe a pozzo noch alleinherrschende Gattung sind, alles und jedes Griechische.

Die ältesten Bestattungsgräber, die tombe a fossa und a cassa, deren Inhaber an der Küste mit vielen dieser Gegenstände vielleicht zuerst Bekanntschaft machten, zeigen naturgemäss im wesentlichen einen mit den tombe a pozzo gleichen Inhalt; nur offenbart derselbe im Durchschnitt ein reicheres[39]) und namentlich ein mehr kriegerisches Gepräge: ich erinnere an die Waffenausstattung der tomba del guerriero[40]). Die tombe a fossa kennzeichnen sich dadurch im allgemeinen als jünger gegenüber der grossen Menge der tombe a pozzo, dass in ihnen zuerst — und zwar noch nicht in den allerersten — Gegenstände ältester griechischer Einfuhr beginnen, darunter namentlich die sog. protokorinthischen und verwandte Gefässe geometrischer Stilgattungen, für deren Ansetzung der Anfang der griechischen Kolonisation an der Ostküste Siciliens und in Campanien insofern bestimmend ist, als sowohl in der Nekropole del Fusco von Syrakus, wie in den frühesten Gräbern Kymes[41]) diese Gattung die älteste vorkommende ist und sich längere Zeit herrschend erhält; erst allmählich lässt dieselbe hier den „korinthischen" Stil neben sich aufkommen, mit dem jüngere Städte, wie Tarent[42]) oder das sicilische Megara[43]), beide der Tradition nach gegen Ende des achten Jahrhunderts gegründet, in ihren bis jetzt ältesten Grabschichten gleich beginnen, und den sie noch um die Mitte des siebenten Jahrhunderts festhalten, zufolge der Selinunter Nekropole von Galera Bagliazzo[44]).

Dies in Corneto gewonnene Ergebnis wird durch die Albaner Nekropole bestätigt, deren ältere, nördliche Gruppe, gerade diejenige, welche

---

[37]) Pigorini, Bull. di pal. XIII, 78—92; vgl. Deutsche Litteraturzeit. 1889. 516.

[38]) Undset, Bull. di pal. IX, 131—135. Zu dieser ältesten italischen ist die älteste griechische Fibelform in enge Beziehung zu setzen, wie sie aus mykenischen und epidaurischen Gräbern (Ἐφημ. ἀρχ. 1888. Taf. 9, 1. 2. S. 136, 137, 148; Δελτίον 1888, 158) und Olympia jetzt vorliegt.

[39]) Not. d. sc. 1882. 201.

[40]) Mon. dell' Ist. X, Tav. X—Xd.

[41]) Kymes Gründung um die Mitte des achten Jahrhunderts steht mir jetzt, auf Grund der Stevensschen Ausgrabungen der letzten Jahre, ebenso fest wie Helbig (Hom. Epos² 430 ff.) und Rühl (Jahrb. f. klass. Philol. 1888. 340 ff.).

[42]) Furtwängler, Berl. philol. Wochenschrift 1888. 1453.

[43]) Cavallari, su alcuni vasi orientali rinv. in Siracusa e Megara Iblea (Atti d. R. Accad. d. scienze in Palermo IX, 1887); Not. d. sc. 1889. 46.

[44]) Bull. d. comm. di antich. e belle arti di Sicilia V. Tav. IV.

durch die Form ihrer Hausurnen und die sonstigen Beigaben die engsten Berührungspunkte zu diesen Cornetaner tombe a pozzo zeigt, noch frei ist von jedem Stück griechischer Einfuhr, also vermutlich vor die griechische Kolonialgründung fällt, während in der südlichen Gruppe bekanntlich protokorinthische und verwandte Gefässe beginnen.

Wer den vorherigen Schlussfolgerungen gefolgt ist, wird sich der weiteren nunmehr nicht entziehen können, dass die bestattende Bevölkerung, d. h. die etruskische, erst um die Mitte des achten Jahrhunderts in Corneto Fuss gefasst hat; ohne die bisherigen italischen Bewohner zu verdrängen oder zu vernichten, duldete sie dieselben neben sich, und respektierte sogar, wie eine Reihe von Beispielen bewiesen hat[45], ihre Brandgräber bei Anlage der eigenen Sarghöhlungen oder Grabkammern, weniger wohl aus δεισιδαιμονία, als um nicht ein zu Recht bestehendes fremdes Eigentum zu verletzen. Das neue Herrengeschlecht liess die vorgefundenen Bräuche und Kulte auf sich wirken, übernahm sogar mit italischen Namen die Verehrung gewisser italischer Göttergestalten, wie Neptunus und Minerva[46], die ihnen wohl hier, an der Meeresküste, inmitten einer industriell und geistig vorgerückten Bevölkerung, zuerst nahe traten. Bald zeichnen sich, wie schon gesagt, ihre eigenen Gräber den italischen gegenüber aus durch grösseren Reichtum der Ausstattung, der sogar anderthalb Jahrhunderte später in den bekannten Gräbern von Caere, Vulci, Veji, Vetulonia u. s. w. zu einem förmlichen Prunken mit ausländischer, vom befreundeten Phöniker[47] erworbener oder derselben angeähnelter Prachtware sich gestaltet. Purpur und Elfenbein und so mancher ausländische Bestandteil des römischen Beamten- und Priesterceremoniells ist damals durch den vermittelnden Einfluss der etruskischen Herrengeschlechter auch nach Rom übertragen worden.

Auffällig ist nun das Verhältnis anderer Orte Etruriens und Latiums zu Corneto in Hinsicht des besprochenen Gräberwechsels.

V.

Wenden wir den Blick zunächst südwärts, so ist in den alten Nekropolen des Albanergebirges Verbrennung die Regel[48], d. h. die italische

---

[45]) Ann. d. Ist. 1884, 128; 1885, 21. Ebenso in Bologna (fondo Arnoaldi II): Not. d. sc. 1884, 293 (Gozzadini).

[46]) Müller-Deecke, die Etrusker II, 46–47; 57; vgl. Ann. 1884, 110.

[47]) Den kleinasiatischen, etwa „lydischen" Ursprung mancher dieser Gegenstände hat man zwar behaupten wollen (Jahrb. II, 90; Ath. Mitt. XII, 10), aber nicht bewiesen; die Fibeln machen freilich Pein, wenn man sie durchaus den Phönikern absprechen will; ich bezweifle jedoch nicht, dass der sonst so weitsichtige Hauptverfechter dieser Ansicht noch einmal von ihr zurückkommen wird.

[48]) Die voraufgegangene Steinzeit, bei Nemi z. B. vertreten (Bull. di pal. IV, 97), bestattet natürlich; als ganz vereinzelter Ausnahmefall späterer Bestattung ist das Ann. d. Ist. 1884, 25, 6 erwähnte Grab zu nennen.

Bevölkerung hat sich dort frei und rein erhalten. Anders im nördlichen Flachlande[49]). Von Gabii ist ein ausgehöhlter Eichstamm, als Sarg verwendet, im März dieses Jahres in das neue Museum dell' agro Romano nach Villa Papa Giulio gebracht worden[50]); darin befindet sich noch das unverbrannte Skelett, an demselben Reste von Bernsteinschmuck, und als Beigabe einige mit eingraviertem, weiss ausgefülltem Zickzackornament geschmückte Gefässe aus Bucchero, zwei weissgrundige griechischer Fabrik mit braun aufgemalter Linearornamentik, und eine Bronzeschale. Diese Gefässe datieren das Grab in das siebente Jahrhundert, und zwar näher an dessen Anfang, als ans Ende. Den nächsten Vergleichspunkt bieten ähnliche Gräber von Falerii[51]); alsdann die innerhalb des Servischen Walles gefundenen Gräber der Vigna Spithöver, jetzt in den Magazzini centrali in Rom[52]); der Baumstamm ist im letzteren Falle in Thon übersetzt, das „protokorinthische" Gefäss ist bereits einheimische Nachahmung; die übrigen Fundstücke weisen ebenfalls sämtlich in das siebente Jahrhundert; andere römische Grabformen der gleichen Zeit werden dargestellt durch die Skelette umgebende Steinpackung[53]) (die „arche a capanna") oder Holzsärge. Bis zum Ende des sechsten Jahrhunderts ist in Rom innerhalb, unter- und ausserhalb des Agger Bestattung vorwiegend[54]), nur vereinzelt finden sich die den tombe a pozzo vergleichbaren Brandgräber (s. Anm. 22 S. 24). Sogar noch Kammergräber, „ipogei etruschi", wie sie Lanciani richtig nannte[55]), finden sich in ziemlicher Anzahl. Das hört aber alles wie mit einem Schlage auf gegen Ende des sechsten Jahrhunderts, dem Anfangspunkt erneuter Herrschaft der nunmehr bis ins zweite Jahrhundert die Regel bildenden Brandgräber, „sistema delle arche" nach Lanciani[56]). Schwerlich

---

[49]) Auch hier natürlich abgesehen von der Steinzeit (Bull. di pal. II. 16; VIII. 117 u. ö.).

[50]) Not. d. sc. 1889. 83; Archivio stor. dell' arte II (1889). 238 (Barnabei).

[51]) Im Museo dell' agro Romano.

[52]) Ann. d. Ist. 1885 Tav. K p. 295—301.

[53]) Not. d. sc. 1882. 410; 1883. 47; Ann. d. Ist. 1884. 126; Not. d. sc. 1886. 122.

[54]) M. S. de Rossi. Bull. com. XIII. 45 f.

[55]) Bull. comun. II. 49; III. 46. 48. Das einzige in den ipogei etruschi gefundene inschriftliche Zeugnis ist griechische Gravierung auf einer Vasenscherbe, den Buchstabenformen nach aus dem sechsten Jahrhundert; Ann. d. Ist. 1880. Tav. P 5; vgl. p. 288 und 341. 1.

[56]) Bull. comun. III, 46—49. Vereinzelte Ausnahmen, wie die Gräber bestimmter Geschlechter, die aus familiengeschichtlichen Gründen an der Bestattung festhielten, oder Gräber wie Not. 1883. 14. 47 u. ö. erklären zwar das bekannte Parallelverbot der zwölf Tafeln, bestätigen aber im übrigen nur die Regel. Die bekannte Stelle des Plinius VII. 187: „Ipsum cremare apud Romanos non fuit veteris instituti, terra condebantur, at postquam longinquis bellis obrutos erui cognovere, tunc institutum, et tamen multae familiae priscos servavere ritus, sicut in Cornelia nemo ante Sullam dictatorem traditur crematus" beweist nur, dass die Erinnerung nicht über die etruskische Zeit hinaufging, dass einige der Patrizierfamilien am Brauch der etruskischen Aristokratengeschlechter oder

wird man sich der Folgerung verschliessen können, dass der Sturz der etruskischen Dynastie und Herrschaft in Rom an dieser plötzlichen Wendung mitwirkte, und im Gefolge dieses Ereignisses die harten Freiheitskämpfe, welche um 504 die Etrusker noch gegen die vereinten Italiker und Kymäer bis vor Aricia geführt haben sollen, und die erst durch den vor Kyme von Kymäern und sicilischen Griechen gegen die etruskisch-karthagischen Erbfeinde erkämpften Sieg von 474 im „vierzigjährigen Waffenstillstand mit Veji" ihren vorläufigen Abschluss fanden.

Gegen Ende des sechsten Jahrhunderts wurde Rom aus einer Etruskerstadt mit italischer Grundbevölkerung, einer Stadt, die ihre Stirnseite mit mächtigen Befestigungen den Sabinern und Latinern, nicht dem Tiber und Etrurien, zukehrte, wieder eine rein italische Stadt, welche mit dem etruskischen Joch auch die fremden Zwingherren selbst und ihre Gewohnheiten abwarf, und zur Verbrennung ihrer Toten zurückkehrte, nachdem in den zwei Jahrhunderten zwischen 700 und 500 vorwiegend bestattet worden war.

Der Beginn der Bestattung fällt demnach für Rom und denjenigen Umkreis Roms[57], welcher der etruskischen Machtsphäre sich nicht entziehen konnte, bald nachdem in Corneto, Caere, Visentium, Orvieto[58] die ersten tombe a fossa auftreten; auch in Rom entwickelt sie sich bis gegen Ende des sechsten Jahrhunderts in ähnlichen, nur äusserlich mehr bescheidenen Formen; Gräber von der Grösse und Ausstattung, wie, um in der Nachbarschaft zu bleiben, die Notizie 1882 S. 300 beschriebenen von le Castelline, die Caeretaner Gräber, die tomba Campana oder die Notizie 1882 S. 291; 1889 S. 11 beschriebenen Gräber in Veji kennt das etruskische Rom nicht.

VI.

Weniger gleichartig gestaltet sich das Verhältnis, wenn wir den Blick von Corneto nordwärts richten.

Zwar hat auch im zunächst benachbarten Vulci die Bestattung an einem bestimmten Punkt neben der Verbrennung eingesetzt, und ist auch dort noch die Verbrennung lange Zeit neben der Bestattung hergegangen: scheint es doch sogar, als wenn in einem Fall[59], freilich schon in der Zeit

---

der heimischen Sabina (so vielleicht die Claudier) festhielten, dass im übrigen die Thatsache eines von der Bestattung zur Verbrennung vollzogenen Wechsels im Gedächtnis haftete.

57) Ob die reichen Pränestiner Gräber Bestattungs- oder Brandgräber waren, steht nicht hinreichend fest; ebensowenig, ob sie im ersteren Falle ebenso müssten betrachtet werden wie die ipogei etruschi in Rom, oder ob die Nähe der bestattenden Sabina vielleicht massgebend gewesen wäre; dieselbe Alternative ziehe ich vorläufig dem Faliskerländchen gegenüber vor, offen zu lassen.

58) Bull. dell' Ist. 1878, 225 ff.

59) Bull. d. Ist. 1883, 169—170; Ann. d. Ist. 1884, 130, 1.

etruskischer Inschriften, von Etruskern selbst — es können auch italische Freigelassene gewesen sein, die den Namen ihrer etruskischen Herren trugen — Verbrennung beliebt worden ist. Aber die Periode der alleinherrschenden tombe a pozzo reicht dort weiter hinunter[60], und damit ist — unter Anerkennung unserer früheren Voraussetzungen — erwiesen, dass die Etrusker zuerst das Martathal mit Corneto, dann erst das untere Thal der Fiora mit Vulci besetzt haben, dass also die italische Bevölkerung in Vulci länger Widerstand gegen die Fremdherrschaft geleistet hat.

Im oberen Fiora- und Albegnathal, den Südabhängen des Monte Amiata näher, sind bis jetzt keine alten Brandgräber gefunden, wohl aber bei Sovana[61] und Saturnia[62] Bestattungsgräber, von denen namentlich die letzteren recht alt sein können.

Weiter aufwärts an der Küste ändert sich das Verhältnis immer mehr zu Gunsten noch längeren und erfolgreicheren Widerstandes der Italiker gegen die etruskische Invasion.

Ueber Rusellae fehlen bis jetzt ausreichende Gräbernotizen[63]; um so besser sind wir über das neuentdeckte Vetulonia unterrichtet[64]), woher alles für die Beurteilung unserer Fragen wichtige Material jetzt im Florentiner Zentralmuseum in mustergültiger Weise geordnet vorliegt. In Vetulonia haben die Brandgräber in der archaischen Zeit überhaupt keine Bestattungsgräber neben sich[65]; alle archaischen dort gefundenen Gräber sind Brandgräber; daraus aber schliessen zu wollen, Vetulonia sei in jener ganzen Zeit, d. h. bis etwa 400, italisch geblieben, wäre natürlich verfehlt: es kann vielmehr kein Zweifel sein — die hochalten etruskischen Aufschriften einzelner Stücke sind allerdings graviert —, dass z. B. die phönikisierende Prachtausstattung der tomba del duce (Notizie 1887 Tav. XIV—XVIII) etruskische Arbeit etwa des ausgehenden sechsten Jahrhunderts ist: dass dieselbe auch Etruskern diente, wird man daraus schliessen dürfen, dass die kreisförmige Umstellung des Hügels mit Steinen, welche überall im etruskischen Lande bei etruskischen Bestattungsgräbern südlich bis Palo, östlich bis Chiusi vorkommt, dagegen bei der verbrennenden Gruppe der „Italiker" nicht üblich ist, hier die typische Form darstellt, in welcher die vornehmen jüngern Brandgräber — tombe a cerchio — auftreten. Ganz besonders zahlreich sind in Vetulonia die spezifisch italischen Hausurnen; zeitlich weit hinab, weiter noch

[60]) Ann. d. Ist. 1884, 118, 1; 1885, 35.

[61]) Ann. d. Ist. 1876, 242.

[62]) Not. d. sc. 1882, 52, Tav. X.

[63]) Bull. d. Ist. 1851, 3; Dennis, Cit. and Cem. II³ 234; Not. d. sc. 1882, 142; Ann d. Ist. 1885, 37; Not. d. sc. 1887, 134. Die an den beiden erstgenannten Stellen erwähnten Bestattungsgräber sind alle spät.

[64]) S. Anm. 13, S. 24.

[65]) Not. d. sc. 1887, 474.

als in Vulci, reichen die tombe a pozzo der alten rein italischen Villanovakultur; der Etrusker, welcher hier spät und langsam seiner Herrschaft Boden schuf und dem auch kulturell sehr erstarkten Italiker gegenüber trat, bequemte sich hier — wie auch unter gleichen Verhältnissen noch anderswo — italischem Brauch an und verbrannte seine Toten; dass er hier ihm ursprünglich fremde Sitte übernahm, zeigt erstens das Festhalten an einer runden Einfriedigung, zweitens die Form des metallbeschlagenen rechteckigen Kastens, in dem er die Asche barg; derselbe ist nichts als eine verkleinerte Reproduktion des ihm früher geläufigen Holzsarges für Aufnahme ganzer Leichen.

Vetulonia vermag uns in lehrreicher Weise über Volterra[66]) aufzuklären, das an italischen Brandgräbern reich ist, alsdann, ähnlich wie Rom, eine Periode hat, die vorwiegend Bestattung in „ipogei etruschi" kennt, neben denen jedoch die Brandgräber weiter gehen. Wann diese Bestattungsperiode beginnt, wie lange sie dauert, bedarf noch näherer Untersuchung; wichtig ist aber, dass sie nicht durchdrang, dass vielmehr späterhin eine Art Rückfall in den Brandritus stattfand, nicht wie in Rom nach politischer Loslösung von Etrurien, sondern unter voller politischer Herrschaft und unter entschiedenem geistigen Gepräge der Etrusker; in den grossen Grabkammern, die zwar zur Aufnahme der Aschenkisten dienen, aber für die Bestattung erfunden sind, ebenso wie in den wiederum auf äusserlicher Reduktion beruhenden architektonischen Formen der Aschenkisten erkennen wir noch die Thatsache des Ersatzes der Bestattung durch Verbrennung. Nur die Annahme einer italischen Grundströmung, die stark genug war, die mitgebrachte Sitte des etruskischen Herrengeschlechts auf diesem ähnlich wie Vetulonia vorgeschobenen Posten allmählich in Vergessenheit zu bringen, vermag diese Erscheinung zu erklären.

VII.

Weitere interessante Vergleichspunkte zu diesem Vorgang bietet der Osten des Landes. In Cortona muss das bis jetzt einzige dortige archaische Bestattungsgrab, die grotta Sergardi, frühestens um die Mitte des sechsten Jahrhunderts gesetzt werden[67]). Einige Zeit vorher mögen die Etrusker diese Gegend besetzt haben, auf jener grossen Bewegung nordwärts, welche um jene Zeit die Welle zum Ueberschlagen über den Apennin brachte.

[66]) Ann. d. Ist. 1885, 38.

[67]) Dass es Bestattungsgrab gewesen sei, würde nur aus dem bei Missirini abgebildeten, von Brunn Bull. d. Ist. 1864, 39 besprochenen „banco sepolcrale" folgen, wenn dessen Bestimmung als Sarkophag oder Leichenbett feststeht; die Buccherogefässe, welche dort gefunden wurden (Bull. d. Ist. 1843, 33 ff., 49) erlauben den Ansatz frühestens in die zweite Hälfte des sechsten Jahrhunderts. Später scheint in Cortona Verbrennung wieder die Regel zu bilden, so in der Tanella di Pitagora.

Sehr merkwürdig sieht es aber weiter südlich und östlich aus. Noch die Alten selbst, welche uns den italischen Namen für Clusium, Camars, überliefern[68]) und von den „Umbrern" reden, die den Pelasgern und Tyrrhenern auch im eigentlichen Etrurien hätten weichen müssen[69]), hatten, so scheint es, eine Ahnung davon, dass das Land um den Trasimener See, namentlich aber das östlich und südöstlich desselben gelegene italisches Land gewesen war; Perugia ist trotz seiner etruskischen Aschenkisten, trotz Cippus und Volumniergrab stets als eine nichttoscanische Stadt empfunden, ist es geistig geblieben durch Altertum und Mittelalter hindurch bis in die Renaissance; demgemäss hat auch die Bestattung in diesem westlich des Tiber gelegenen Teil „Umbriens" nicht Fuss fassen können, wenn auch neben der italischen die etruskische Sprache mehr Boden gewann, als z. B. im Faliskerländchen, wo die politischen Verhältnisse ähnlich lagen, aber der Rückhalt des starken Latium die Herrschaft der italischen Sprache schützte.

Lehrreicher noch ist Chiusi und seine dichtbewohnt gewesene Umgegend. Hier sind bekanntlich die Brandgräber, tombe a pozzo und a ziro, am frühesten, schon vor 15 bis 16 Jahren, beobachtet und als etwas von der späteren Bestattungsart, den ausgemalten Grabkammern, den Sarkophagen u. s. w. völlig Verschiedenartiges empfunden. Als später die gleichartigen Cornetaner Gräber bekannt wurden, machte man eine chronologische Bemerkung von hohem Interesse[70]), die ich mit Undsets eigenen Worten hersetzen will[71]): „*Si noti poi, come qui nell' Etruria interna lo sviluppo procede tutto altrimenti che presso Corneto: a Chiusi non abbiamo tombe a fossa e a cassa, nelle tombe a ziro troviamo qui gli oggetti caratteristici per quelle tombe cornetane. A Chiusi osserviamo, — che il più antico rito funebre, l'incinerazione, dura più a lungo, che non a Corneto; le lekythoi con strisce brunastre qui si rinvengono spesso in tombe cinerarie, laddove in Corneto cominciano ad apparire soltanto nelle tombe a scheletro.*" Es fehlen also die tombe a fossa und a cassa, es ist Thatsache, dass keins der älteren Chiusiner Bestattungsgräber, weder der ausgemalten, noch derjenigen, welche wie die im podere della Panía[72]) und bei Fonterotella[73]) gelegenen, in die unmittelbar jenen voraufgehende Zeit des phönikischen, hier im Binnenlande, an der Ueberlandstrasse von Süden reichlicher als an der Küste

[68]) Liv. X. 25.

[69]) Plin. III. 50. 51.

[70]) Helbig. Ann. d. Ist. 1884. 110. 4.

[71]) Ann. d. Ist. 1885. 45.

[72]) Bull. d. Ist. 1874. 203 ff.; Mon. d. Ist. X, Tav. 39a, wo namentlich die Fibelformen für frühestens zweite Hälfte des sechsten Jahrhunderts beweisen; in dieselbe Zeit gehört die dort gefundene Klasse der Buccherogefässe.

[73]) Bull. d. Ist. 1874. 205.

mit griechischem Import durchsetzten Handels und der phönikisierenden einheimischen Industrie gehören, älter zu sein braucht, als die Mitte des sechsten Jahrhunderts: damit kommen wir auch hier zum Resultate, dass die Besetzung dieser Gegenden durch die Etrusker nicht vor der Mitte des sechsten Jahrhunderts stattfand.

Man sieht vielfach die sog. „Canopi“ als charakteristische Hervorbringungen etruskischer Kunst an. Dieselben wurzeln vielmehr in altitalischem Boden und Anschauung [74], und sind wertvolle Denkmäler einer Kreuzung von etruskischem Können mit italischem Empfinden; gewiss nicht zufällig erinnern uns diese auf Aschengefässen und Sarkophagen aus Chiusi durch drei ein halb Jahrhunderte durchgehenden Porträts vielfach an die Thon-, Holz- und Marmorplastik der Frührenaissance in Florenz und Arezzo.

Aus der Villanovaurne, deren Bronzeersatz, der Hausurne u. s. w. heraus hat sich der „Canopus“ entwickelt, und setzt ungestört durch die etruskische Invasion seine Funktion als Aschenbehälter fort, ja erweitert sich sogar zur Darstellung ganzer menschlicher Gestalten, wie sie uns z. B. zwei merkwürdige Gruppen in Florenz darstellen [75]. Gewiss hat Milani Recht mit seiner zeitlichen Anordnung [76], derzufolge hier diese Urnen vorausgehen, die etruskischen Sarkophage folgen. An die „Canopi“ und ihre Weiterbildungen schliessen sich zeitlich alsdann an die vielen Aschenkisten aus Stein und Thon, welche ebenso wie die vorher besprochene Volterraner Gruppe nur als eine Konzession an die Sitte der einheimischen Grundbevölkerung aufgefasst werden können. Besonders alte Exemplare dieser Aschenkisten, soweit sie nicht in der vorher angedeuteten Weise an die „Canopi“ sich anschliessen, sind ebenso wie jener kostbare Miniatursarg der tomba del duce von Vetulonia nichts weiter, als die verkleinernde Uebersetzung eines grossen Holzsarges in ein anderes Material [77].

---

[74]) Nachträglich, durch Herrn Prof. Brizio aufmerksam gemacht, finde ich die gleiche Ansicht mit sachgemässer Begründung bereits ausgesprochen in einer Anzeige von Milanis Abhandlung, in den Atti e mem. d. R. Dep. di stor. patr. d. Romagna 1885 (III, III) 114.

[75]) Not. d. sc. 1888, Tav. XIV.

[76]) Not. d. sc. 1888, 222.

[77]) So z. B. das Not. d. sc. 1885, 500 abgebildete Exemplar aus Val di Sasso. — Ebenfalls als Verkleinerungen von Sarkophagen aus Stein oder Holz, die zur Aufnahme unverbrannter Leichen dienten, stellen sich auf den ersten Blick dar jene heute an Ort und Stelle freistehenden Gräber der nördlichen und östlichen Nekropole von Misanum (Marzabotto), welche uns in gleicher Zeit den gleichen Vorgang vor Augen führen, den wir auch in vereinzelten Gräbern der Certosa und des giardino Margherita finden, wo Etrusker aus irgend welchen Gründen die eigene Stammessitte zu gunsten der italischen aufgaben, sich verbrennen und trotzdem mit reichen Beigaben etruskischen Geschmackes ausstatten, auch das Grab äusserlich mit Cippen etruskischer Form kennzeichnen liessen.

Nirgends sind mehr Gräber gemischter Beisetzungsform gefunden, als in Chiusi und Umgegend: bei älteren Gräbern dieser Art wird man bei Prüfung der Fundberichte vielfach den Eindruck haben, dass die Beisetzung in Aschenform früher erfolgte, als die Beisetzung des Leichnams [78]; in späterer Zeit kann man sich der Empfindung nicht verschliessen, dass die Bestatteten die Herren des Grabes sind, die in Aschenform Beigesetzten nur geduldet und aus freundschaftlichen oder verwandtschaftlichen Gründen mit aufgenommen wurden [79].

VIII.

Nach den in den vorstehenden Abschnitten dargelegten Fundthatsachen würde also, wer ihre Beweiskraft anerkennt, genötigt sein zu der Annahme, dass in Etrurien die grossen Längsthäler sowie die Küste durch dieselben Italikerstämme ursprünglich besetzt waren, welche im Lande nördlich des Apennin und in Latium sassen; dass um die Mitte des achten Jahrhunderts, vielleicht auch um ein weniges früher, die Etrusker zuerst in Corneto und den südlich, östlich und nordöstlich angrenzenden Landstrichen auftreten, dass sie um 700 in Latium einbrechen und Rom bis gegen 500, die übrige Landschaft bis an das Albanergebirge etwa ebenso lange, jedoch in unsicherem Besitz halten; dass sie um die gleiche Zeit, etwa um 700, nordwärts nach Vulci sich ausbreiten und in der ersten Hälfte des nun beginnenden Jahrhunderts über Vulci hinaus nordwärts nach Vetulonia und Volterra vordringen; erst im nächsten Jahrhundert erfolgt dann der Vorstoss ostwärts bezw. von dem früher besetzten Volsinii (Orvieto) nach Norden in das Clanisthal, an den Trasimener See (nach Perugia wahrscheinlich noch später), in das obere Arnothal und von da über den Futapass nach Bologna u. s. w. Der Kern etruskischer Macht und Volkstums lag im Süden, in dem vom Monte Amiata aus sich südwärts bis zum Tiber erstreckenden Lande; das Land südlich vom Tiber war vorübergehender, das Land im Nordwesten, Norden und Osten späterer, zwar politisch unterworfener, aber nie durch und durch etruskischer Besitz.

Wenigstens erwähnt werden muss in diesem Zusammenhang eine merkwürdige Nachricht bei Dionys. III, 51, aus der Geschichte des Tarquinius Priscus: als die von den Tarquiniern von Rom in ihrer nationalen Selbständigkeit bedrohten Latiner gegen die Etrusker Hilfe suchen, wenden sie sich an die Sabiner, d. h. die nächsten italischen Stammesgenossen, welche ihnen auch bereitwillig Hilfe zusagen, und an die Tyrrhener [80]: Τυρρηνοὶ δὲ συμμαχίαν ἀποστελεῖν ὡμολόγησαν, ἧς ἂν αὐτοὶ δεηθῶσιν, οὐχ ἅπαντες ἐπὶ τῆς

[78]) Z. B. Ann. d. Ist. 1878, 300—301.

[79]) Z. B. Not. d. sc. 1882, 261.

[80]) Die Vieldeutigkeit des Wortes „Tyrrhener", die in den Geschichtsquellen durch späteres Missverständnis so viel Verwirrung angerichtet hat (Verh. d. Philologenvers. in

αὐτῆς γενόμενοι γνώμης. ἀλλὰ πέντε πόλεις μόναι Κλουσῖνοί τε καὶ Ἀρρητῖνοι καὶ Οὐολατερρανοὶ Ῥουσιλανοί τε καὶ ἔτι πρὸς τούτοις Οὐετουλωνιᾶται. Dass es gerade diese Städte des nördlichen und nordöstlichen „Etrurien“ sind, dieselben, von denen wir erkannt haben, dass sie um diese Zeit, d. h. um 600, noch Italikerstädte waren, welche entschlossen sind, den Stammesgenossen im Süden gegen die Etruskermacht am Tiber Hilfe zu bringen, ist gewiss ein höchst merkwürdiges Zusammentreffen. Und als sie thatsächlich kommen, und es auch zwischen ihnen und den Etruskern von Rom zum Kampf kommt, da müssen letztere ihnen nach der Sabina entgegenziehen (Dion. III, 59): δι' ἐκείνης γὰρ ἐποιήσαντο τὴν ἐπὶ τοὺς Ῥωμαίους ἔλασιν οἱ Τυρρηνοὶ πεισθέντες ὑπὸ τῶν ἐκεῖ δυνατῶν, ὡς συστρατευσομένων σφίσι τῶν Σαβίνων — natürlich, weil ein Vordringen nach Latium in gerader Linie durch das etruskische Kernland hindurch für die nördlichen italischen Stammesgenossen damals nicht mehr möglich gewesen wäre. Seit wir durch das Grab François von Vulci wissen, wie gut geschichtliche Ueberlieferung sogar in persönlichen Einzelheiten in Etrurien gepflegt wurde, brauchen wir einen durch die Thatsachen derartig gestützten Bericht nicht mehr bequemerweise als Erfindung zu bezeichnen und damit über Bord zu werfen.

Im sechsten Jahrhundert erfolgte die Besetzung Clusiums durch die Etrusker, und schon gegen Ende des Jahrhunderts kann König Porsenna von dort aus den Versuch machen, die etruskische Herrschaft in Rom wiederherzustellen, mit kurzem Erfolge, bis ihm und seinem Sohn, durch die vereinten Latiner und Aristodemos von Kyme, der den letzten Tarquinius in sicherem Gewahrsam hielt, bei Aricia der Weg rückwärts gewiesen und damit der Tiber als dauernde Grenze zwischen etruskischem und freiem Italien gesichert wurde.

IX.

Weitere Betrachtungen gehören kaum mehr hierher: denn „über die Herkunft der Etrusker“ zu schreiben, habe ich mir nicht vorgenommen. Ich teile nicht den frischen Mut derer, welche noch heutzutage an die Möglichkeit glauben, in so alter Zeit habe nicht etwa ein einzelner Schwarm, sondern ein ganzes Volk über See weither kommen können: freilich würden ja, das muss jeder zugeben, durch ein derartiges Vom-Meer-kommen oder Vom-Himmel-fallen der Etrusker die von mir zusammengestellten Thatsachen ihre einfachste Erklärung finden. Die Säkularrechnung der Etrusker, das neunte und achte Säkulum zu rund 120 Jahren gerechnet, bringt uns mit dem Beginn des fünften Säkulums auf etwa 645 v. Chr.

Trier 149), hat auch hier die Auffassung bei Dionysios verdunkelt, in einer sonst klaren und nur durch die Einschiebung völlig farbloser Rachezüge gegen Veji und Caere, die hier gar keinen Sinn haben, verfälschten Erzählung von den Kämpfen zwischen der etruskischen Dynastie in Rom und den Italikern.

Die ersten vier Säkula werden von der etruskischen Quelle, welcher Varro folgte, auf je 100 Jahre gerechnet, gewiss nur ein runder Ansatz, wie Helbig u. a. richtig sahen, weil geschriebene Aufzeichnung in Etrurien nicht viel über den Anfang des fünften Säkulums hinaufreichen konnte. Bei der Gewissenhaftigkeit, mit der die Etrusker das gottesdienstliche Ritual beobachtet und festgehalten haben, ist es in hohem Grade wahrscheinlich, dass die priesterliche Ueberlieferung eine Erinnerung an den Beginn der Säkularzählung, also den Anfang eines bewussten geordneten Staatslebens bewahrt hat. Eine solche Erinnerung kann nur haften, wenn die Zeit der Wanderungen vorüber ist: die Einführung dieses merkwürdig ausgedachten Systems kann nur erfolgen, wenn noch ein jeder den andern kennt oder kennen kann, d. h. wenn der örtliche Umkreis, innerhalb dessen das Volk wohnt, noch übersehbar, noch in unmittelbarem Gesichtskreis der zentralen Priesterschaft ist. Bei der späteren Ausdehnung des Volkes über ganz Etrurien wäre eine derartige Einrichtung schwer verständlich; wohl aber ist sie es, wenn das Volk noch auf jene verhältnismässig kleinen inneren Bezirke des südlichen Etrurien beschränkt ist, rings von zahlreichen anderssprachigen Stämmen umgeben und von ihnen zur Konzentration genötigt. Wir würden damit bis in die Mitte des elften Jahrhunderts zurückkommen mit der staatlichen Fixierung des aus der Fremde eingedrungenen Etruskerstammes im Herzen des späteren Etrurien; dass zweieinhalb bis drei Jahrhunderte ruhiger Entwickelung und Erstarkung verstrichen sind, bis das Bedürfnis nach Ausdehnung sich fühlbar macht und der Durchbruch erfolgte, naturgemäss zuerst nach der Meeresküste, die dorthin sich öffnenden Thäler hinab, hat nichts Auffälliges. Aehnlichen Erscheinungen begegnen wir im Verhältnis der Binnenstämme zu höher zivilisierten Küsten- oder Thalvölkern vielfach und zu allen Zeiten der Geschichte: gerade auf italischem Boden würden die Vergleiche aus heller geschichtlicher Zeit nicht mangeln.

Es ist somit nicht unwahrscheinlich, dass die Etrusker, vielleicht unter Zurücklassung von Stammesgenossen oder Verwandten im Osten — ich denke an die lemnische Inschrift und manches andere — im Gefolge der durch den Schlussakt der „dorischen Wanderung“ bezeichneten Völkerbewegungen nach Westen abgesprengt sind; ob vor den „Italikern“ und von diesen hernach in das südetruskische Bergland zusammengedrängt, oder nach ihnen und durch sie sich durchschlagend, das lasse ich lieber unerörtert, da eine Lösung dieser Frage auf wissenschaftlichem Wege zur Zeit nicht möglich ist. Muss ich doch schon jetzt befürchten, dass ich meinem an den Mittagsglanz hellenischer Sonne gewöhnten verehrten Lehrer und etwaigen sonstigen Lesern vorstehender Bemerkungen Frösteln bereitet habe durch diesen Streifzug im Morgennebel Altitaliens!

Eirene Barberini.

Von

August Kalkmann.

Die im Palazzo Barberini befindliche Statue, welche ein auf niedrigem Sitz ruhendes Mädchen darstellt, hat die Archäologen wiederholt beschäftigt und das Motiv ist verschieden erklärt worden. Frühere Deutungen der Figur als Dido [1]) oder Laodamia [2]) werden durch den Umstand widerlegt, dass die rechte Hand, welche ein Zweigende hält, alt und zugehörig ist. Matz hat dies zuerst betont [3]); er sagt, durch die Thatsache, dass die Hand mit dem Zweigende zugehörig sei, erhalte die Deutung eine andere Richtung, und da der Sitz, auf dem das Mädchen sich niedergelassen, als Altar (ἐσχάρα) erwiesen sei [4]), so glaubt er eine Schutzflehende erkennen zu dürfen: *una fanciulla rigorosa di corpo e d'animo, il cui occhio, supplichevolmente sollevato, guarda sia il persecutore, sia il cielo, onde spera venirle aiuto.* Es fehle individuelle Charakterisierung und so brauche man wohl nicht nach einem mythischen Namen zu suchen.

Diese Annahme ist nicht stichhaltig. Matz hat allzu bereitwillig eingeräumt, dass der Sitz, auf welchem das Mädchen ruht, ein Altar sei. Auf Vasenbilder kann man sich hierfür nicht berufen. Vorausgesetzt werden muss an unserer Statue für den Sitz des Mädchens noch eine Basis unter dem erhaltenen Teil als Stütze für die Füsse [5]): Altäre von ähnlich einfacher

---

[1]) Visconti, Museo Pio Clementino II, S. 79 ff.

[2]) Overbeck, Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss., 1861–62, S. 251 ff. mit Abbildung T. Va. — Braun, Ruinen und Museen Roms, S. 342 wollte Penelope erkennen.

[3]) Annali 1871, S. 202 ff.; dazu Abbildung Mon. IX, 34; vgl. Matz-Duhn, Ant. Bildw. I, S. 274, 968. Unserer Abbildung auf Taf. IV liegt eine photographische Aufnahme nach dem Gipsabguss im Bonner Kunstmuseum zu Grunde.

[4]) Von Overbeck S. 267 ff.

[5]) Etwa wie auf der Abbildung bei Overbeck. — Das unregelmässig dicke Stück unter dem rechten Fuss ist nicht mit Visconti und Overbeck als Sandale zu verstehen. Der linke Fuss ist unbeschuht; die Ferse ist noch alt, das übrige modern.

Form kommen freilich auf späten flüchtigen Vasenbildern vor; auf sorgfältiger ausgeführten Bildern jedoch wird der Altar als solcher deutlicher veranschaulicht und zwar lässt sich die verschiedene Art der Darstellung an Bildern desselben Gegenstandes beobachten [6]). — Stellung und Haltung der Barberinischen Figur bedingt die Form des Sitzes [7]), doch er ist Nebensache und hat daher die denkbar einfachste Form. Der Altar, auf den sich die Schutzflehende flüchtet, würde so wesentlich für das Verständnis der künstlerischen Idee sein, dass man fragen müsste, warum ihn der Künstler nicht deutlicher als solchen charakterisierte. Nur in dem Falle, dass zwingende Gründe anderer Art die Deutung des Mädchens als Schutzflehende unabweislich machen, dürfte man den schmucklosen Sitz als Altar erklären.

Das Mädchen hält einen Zweig in der rechten Hand. Schutzflehende halten jedoch in der linken Hand Zweige nach einem Zeugnis des Aeschylos [8]). Matz sucht diese Nachricht zu entkräften durch den Hinweis auf ein Vasenbild, wo einer Schutzflehenden der Zweig in die Rechte gegeben ist [9]). Wieder lässt sich hiergegen anführen, dass ein sorgfältiger ausgeführtes Vasenbild den alten Priamos als Schutzflehenden vor Achill mit einem Zweig in der Linken darstellt [10]). Keinesfalls kann ein spätes Vasenbild dem Zeugnis des Aeschylos gegenüber beweisen. Der Zweig in der linken Hand wäre das einzige Merkmal gewesen, das für die Erklärung der Figur als Schutzflehende hätte sprechen können; denn dass die Haltung des Mädchens nicht diejenige einer Schutzflehenden ist, hat Matz selbst gefühlt. Andere Darstellungen, bemerkt er, zeigen Schutzflehende in sich zusammengesunken, matt und verzagt [11]), hier ein Mädchen, dessen Auge flehentlich, sei es zu seinem Verfolger, sei es zum Himmel emporblickt. — Somit wären wir zum Verständnis auf etwas nicht Dargestelltes oder nicht Darstellbares angewiesen, was ausserhalb des Bildes liegt; die Komposition wäre nicht in sich geschlossen; der Bildhauer hätte es nicht verstanden, seiner Schutzflehenden das Sprechende und Charakteristische einer durch Furcht und Angst gebeugten Körper- und Kopfhaltung zu geben!

---

[6]) Z. B. bei Orestes-Bildern (Overbeck, Her. Gall. XXIX), die Overbeck gerade als Beweis für seine Annahme anführt. Auch Telephos flieht mit dem kleinen Orestes auf einen nur als zweistufige Basis dargestellten Altar auf einem späten Vasenbilde (Arch. Ztg. 1857 T. 106, vgl. Overbeck), während in einer sorgfältigen Darstellung derselben Scene auf einer Vase strengen Stils (Her. Gall. XIII, 9) der Altar als solcher deutlich charakterisiert ist. Auf einer ebenso gebildeten Basis, die dort einen Altar vorstellen soll, steht in der Darstellung einer Putzscene einer andern Vase ein unbekleidetes Mädchen (Élite Céramogr. IV, 15).

[7]) Vgl. z. B. die ähnlich sitzende Figur der Aldobrandinischen Hochzeit.

[8]) Supplic. 191 ff.

[9]) Benndorf, Vorlegebl. B. IV.

[10]) Overbeck, Her. Galler. XX. 4.

[11]) Con tutti i contrassegni di stanchezza ed abbandono.

Für die Haltung des Mädchens kann man andere, ähnlich dargestellte Figuren vergleichen: die lässig ruhende Aphrodite der Meidias-Vase, die erwachende Ariadne pompejanischer Bilder [12]), den auf dem Boden sitzenden Alten aus dem Ostgiebel des olympischen Zeus-Tempels, welcher sein Haupt auf die Rechte stützt: der eine nach rückwärts aufgestützte Arm mit nach aussen gedrehter Hand giebt hier wie dort dem Körper bequemen Halt. Den Eindruck des Zufälligen und Müssigen erhöht bei der Barberinischen Figur das von der linken Schulter herabgleitende Gewand [13]) und der etwas in den Nacken zurücksinkende Kopf, ein Zug, der ungemein glücklich dem Leben abgelauscht ist [14]). Alles deutet eher auf Ruhe und Frieden, als auf Erregung; so auch der Zweig in der Rechten des Mädchens.

Die Darstellung einer schönen elischen Silbermünze erinnert auffallend an die Barberinische Figur. Nike sitzt auf einer zweistufigen Basis nach links, in lässiger Haltung, das sichtbare, etwas angezogene linke Bein ruht auf der unteren Stufe der Basis; mit dem linken Arm stützt sie sich nach rückwärts auf die obere als Sitz dienende Stufe, und hält in der Rechten einen langen Palmenzweig; sie ist bekleidet mit Chiton und einem um den Unterkörper geschlungenen Himation [15]). Die Münze mag gegen Ende des fünften Jahrhunderts geschlagen sein [16]). Bereits etwas früher [17]) erscheint Nike auf elischen Münzen sitzend und eine Hand aufstützend, nur höher aufgerichtet, indem die obere Stufe des Postaments erhöht ist [18]). Vor der Mitte des fünften Jahrhunderts jedoch ist die Siegesgöttin auf elischen Münzen schreitend oder stehend dargestellt [19]). — Aehnliches lässt sich an den Münzen der sicilischen oder unteritalischen Griechen beobachten, deren nahe Beziehung zu den elischen Münzen hinsichtlich des Nike-Typus

[12]) Z. B. Helbig, Atlas T. XV.

[13]) An sich ist das Motiv keines besonderen Ausdruckes fähig; vgl. Arch. Ztg. XLI; 1883, S. 115.

[14]) Das Gesicht selbst ist ohne Ausdruck; man lasse sich nicht durch Abbildungen täuschen.

[15]) Mir zugängliche Abbildungen: Exemplar des British Museum Catalogue of Greek coins, Peloponnesos Pl. XII, 9; Percy Gardner, Types of Gr. coins Pl. VIII, 1; Numismat. Chronicle N. S. XIX, 1879, Pl. XIII, 1; Barclay Head, Historia Nummor. S. 355, Fig. 233; Exemplar des Berliner Museums Friedländer und Sallet, Das königl. Münzkabinett Nr. 136, T. II; Weil bei Baumeister, Denkm. d. klass. Altert. 940, 1036 (auf diesem Exemplar ist der Chiton deutlich); Exemplar der Bibliothèque nationale Revue numismat. 1852, Pl I, 4, S 11. Auf unserer Taf. IV unten ist das Londoner (rechts) und das Berliner Exemplar (links) abgebildet.

[16]) Nach Imhoof-Blumer (Hubers Numismat. Zeitschrift III, 1871, S. 161) fällt sie in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts, nach Gardner (Numismat. Chronicle N. S. XIX, 1879, S. 240 ff.) in den Anfang des vierten Jahrhunderts.

[17]) Und zwar ungefähr dreissig oder vierzig Jahre nach Gardner.

[18]) Catalog. Brit. Mus. Peloponnes. Pl. X, 15. Numism Chron. Pl. XI, 7 u. 8.

[19]) Z. B. Catalog. Br. Mus. Pl. X, 6. 9. 10. 13. 14. Numism. Chron. Pl. XI, 2. 4. 5. Head S. 353, 354.

überhaupt von Imhoof-Blumer erwiesen worden ist[20]). Der gewöhnliche ältere Typus der sicilischen Münzen zeigt Nike ein Siegesgespann bekränzend[21]); in der Zeit der hohen Kunst begegnet auch hier wieder unsere Nike, auf einer Münze der Morgantiner. Die Göttin ruht in lässiger Haltung, die Linke nach rückwärts aufgestützt, wie auf der zuerst angeführten elischen Münze, mit der Rechten hält sie einen Kranz[22]). Eine alte Münze strengen Stils von Terina zeigt die inschriftlich bezeichnete flügellose Nike, in Vorderansicht stehend mit einem Kranz in der Rechten. Diese Darstellung wird auch hier später abgelöst durch den Typus der sitzenden Nike, der mannigfaltig variiert ist, als Darstellung der Νίκη Τερίνα[23]): mehrfach ist der altarförmige Sitz erkennbar, auf den die Göttin ihre Linke stützt, während sie in der Rechten Kranz oder Kerykeion hält; auch bemerkt man Chiton und das um den Unterkörper geschlungene Himation[24]). Endlich sei hier gleich hingewiesen auf eine Münze der epizephyrischen Lokrer: Eirene, inschriftlich bezeichnet, ist wie Nike auf niedriger Basis nach links sitzend dargestellt; ihre Linke ist aufgestützt, die erhobene Rechte fasst ein Kerykeion; sie trägt Chiton und um den Unterkörper Himation. Doch die Göttin ist flügellos[25]).

Nike sitzend, mit einem Kranz, erscheint einige Male als dekorative Füllfigur auf späten Vasen[26]); unter den in mannigfach bewegten Stellungen aufgefassten Göttinnen der Balustrade des athenischen Nike-Tempels scheint Nike nur einmal sitzend vorgestellt gewesen zu sein, vermutlich vor einem Tropaion und dies schmückend[27]). Thatenlose Ruhe entspricht nicht dem Wesen der geflügelten Göttin[28]). Seit Alexanders Zeit begegnet auf Münzen, soviel ich sehe, Nike nicht wieder sitzend; um so eher ist man berechtigt, die übereinstimmende Darstellung jener Nike-Münzen als mehr oder weniger

---

[20]) A. a. O.; vgl. Knapp, Nike in der Vasenmalerei S. 8 ff.

[21]) Imhoof-Blumer S. 8 ff.

[22]) Catalog. Br. Mus. Sicily S. 114, 4. Nur ist hier nicht klar, worauf die Göttin sitzt. Zwei Berliner Exemplare sind abgebildet auf unserer Taf. IV oben, rechts und links.

[23]) Kekulé, Balustrade d. Nike-Tempels S. 12, 4; Imhoof-Blumer S. 19 ff.

[24]) Vgl. die schöne Zusammenstellung der Münzen von Terina Numism. Chronicle Ser III, Vol. III, Pl. XI u. XII; auch Carelli Nummor. Italiae Vet. Tab. 177 ff.

[25]) Mir zugängliche Abbildungen: Carelli Tab. 189, 13; Head S. 86, Fig. 58; Gardner, Types of Gr. C. Pl. V, 11; vgl. Catalog. Brit. Mus. Italy S. 364, 1. Nach Head stammt die Münze aus der Zeit vor Alexander; Gardner zu Pl. V giebt an 431—371. Ein Berliner Exemplar auf unserer Taf. IV oben, in der Mitte.

[26]) Vgl. auch die Terracotta-Figur Furtwängler, Sammlung Sabouroff II, T. 134.

[27]) Kekulé, Die Reliefs der Balustrade der Athena-Nike S. 10.

[28]) Auf einer schönen attischen Lekythos der Sammlung Piot (Gazette archéolog. 1878, Pl. 32, vgl. Kekulé a. a. O.) sitzt Nike (inschriftl. bez.) vom Flug ermattet, auf einem Felsen, den Kopf auf die Hand gestützt. Nicht Nike, die Siegesgöttin, ist hier vorgestellt, sondern der Maler rückt die Göttin in die menschliche Sphäre und stellt mit feinem Humor einen Zug aus ihrem Leben dar.

freie Variationen ein und desselben Typus zu erklären, der in Olympia am reichsten, und wie man nach den Untersuchungen Imhoof-Blumers sagen kann, in Olympia zuerst ausgebildet wurde. Es liesse sich sehr wohl erklären, wie man dazu kam, behufs bequemer Darstellung das niedrige Postament, das auf der zuerst angeführten Münze der Göttin als Sitz dient, zum gewöhnlichen Sitz zu erhöhen, während der umgekehrte Vorgang rätselhaft bliebe; und so würde der beste und schönste Typus, den jene Münze bietet, auch der am meisten originale sein. Jedenfalls lässt sich gerade für diesen ein Vorbild erweisen.

Percy Gardner bemerkt zu diesem Typus: *This figure is seated neither on rock nor chair nor altar, but distinctly on a basis consisting of two steps. This is, I believe, a phenomenon unique in Greek numismatics; and the simplest explanation of it would be that the intention of the artist was to suggest some monumental figure of Victory which was erected on a pedestal of this kind*[29]). Gardner sagt weiter, irgend ein Kunstwerk dürfte den Stempelschneider angeregt haben zu eigenem Schaffen; es könne nicht wohl von eigentlicher Nachahmung die Rede sein. Nicht einmal, dass die Göttin in derselben Haltung sitzend dargestellt gewesen sei, liesse sich sagen. Eine Nike in solcher Pose wäre übel geeignet für plastische Darstellung, besonders wenn diese Statue von hinten gesehen werden sollte[30]).

Die Barberinische Figur zeigt, dass Gardners Bedenken nicht alle stichhaltig sind, und dass uns bei der Darstellung der Münze mehr als nur das Postament zur Annahme eines plastischen Vorbildes berechtigt. Die Vereinigung der beiden Darstellungen auf Tafel IV muss, wie ich meine, jeden von der Abhängigkeit des Münztypus überzeugen: sie verrät sich selbst in nebensächlichem Detail wie in dem auf die Stufen des Sitzes herabfallenden Mantel. Nur hat der Stempelschneider die wenig gefällige Linienführung des plastischen Vorbildes in seine und die Sprache seiner Zeit übersetzt: ganz im Sinne des feinen rhythmischen Gefühls einer gegen Ende des fünften Jahrhunderts herrschenden Kunstrichtung ist durch die etwas veränderte Haltung des Oberkörpers und des Kopfes und den in zarter Wellenlinie sich senkenden rechten Arm ein ungemein harmonisches Gesamtbild geschaffen. — Auf der Münze trägt die Figur Flügel. Die Uebertragung des Motivs einer ungeflügelten Figur auf eine geflügelte hat an sich so wenig Auffallendes, wie der umgekehrte Fall, wofür das Beispiel einer ebenfalls berühmten Figur geläufig ist, der Sandalenbinderin der Nike-Balustrade, die in der ungeflügelten Frau des bekannten Münchener Reliefs eine „freie

---

[29]) Types of Gr. Coins S. 136; vgl. Numism. Chron. 1879, S. 242.

[30]) Gardner denkt an das ungefähr um 400 errichtete Tropaion des Daidalos von Sikyon. Doch Pausanias erwähnt dies nur als τὸ ἐν τῇ Ἄλτει τρόπαιον (VI 2, 8), und es ist nicht einmal sicher, dass überhaupt eine Nike dargestellt war.

Fortbildung" erfuhr [31]). Auf der Münze sind die Flügel seitlich ausgebreitet und geschickt verwandt zur Füllung des Raumes; für plastische Darstellung sind Flügel bei der niedrig sitzenden Figur nicht wohl möglich, und hatte ich recht, dass eine lässig ruhende Nike mit Palmenzweig und ausgebreiteten Flügeln ein Vorwurf nicht ohne innern Widerspruch sei, so ist man schon an sich zu zweifeln berechtigt, ob der Münztypus selbständig und frei erfunden sei, Bedenken, die auch Gardner zu teilen scheint. Dass aber für die beflügelte Nike der Münze thatsächlich die ungeflügelte Barberinische Figur das anregende Vorbild war, kann man um so zuversichtlicher annehmen, als diese eine der Nike ihrem Wesen und der Darstellungsform nach verwandte Göttin vorstellt.

Das Barberinische Mädchen ist eine Eirene: nicht nur der Zweig führt darauf, sondern vor allem die früher erwähnte Münze der epizephyrischen Lokrer mit der Darstellung der inschriftlich bezeichneten Göttin. Eirene ist hier gerade so dargestellt, wie Nike auf einigen olympischen und unteritalischen Münzen; ihr Bild erinnert hinreichend an die nur niedriger sitzende Barberinische Figur, und den von dieser abgeleiteten elischen Münztypus, wie man auch über den Zusammenhang der beiden Darstellungsformen urteilen mag. Die Göttin ist ungeflügelt und trägt ein Kerykeion. Kerykeion wechselt mit dem Zweig als Attribut der Eirene noch auf römischen Münzen; beides sind auch Attribute der Nike [32]). Die Pax ist auf römischen Münzen zuweilen geflügelt; ob die Eirene der Griechen jemals Flügel gehabt, bleibt dahingestellt [33]). Thatsache dagegen ist, dass Nike ihrerseits zuweilen ungeflügelt dargestellt wurde und der Volksvorstellung galten auch flügellose Göttinnen unbedenklich als Niken [34]). Dass man Nike und Eirene unter verwandten Bildern sich vorstellen konnte, macht die nahe Beziehung von Sieg und Friede verständlich [35]), doch nicht dies allein. Am Schluss des Euripideischen Orestes folgt einer Aufforderung des Apollo die Eirene zu ehren unmittelbar eine Anrufung der Nike durch den Chor [36]). Bakchylides singt ein begeistertes Preislied der Eirene, dass sie zu Wettspiel in der Palaestra, zu Musik und Gesang anfeure [37]), Tugenden segensreichen Friedens, wofür auch Nike ihre Kränze verleiht.

---

[31]) Kekulé, Die Reliefs d. Balustr. d. Athena-Nike S. 9; vgl. auch S. 5.

[32]) Knapp, Nike i. d. Vasenmalerei S. 17.

[33]) Friedländer (Weil), Repertorium zur antik. Numismatik S. 32, erklärt fragweise die mit Heroldstab dargestellte Nike der Münzen von Terina als Eirene; ebenso Head (Histor. nummor. S. 98: she may be intended for Nike or Eirene). Stephani (Antiquit. d. Bosp. Cimmér. II, 95) nennt ein tanzendes, geflügeltes Mädchen, das Krotalen schlägt (T. 70, 1. 2), Eirene wegen ihrer nahen Beziehung zu Dionysos.

[34]) Knapp S. 10 ff., 89 ff.

[35]) Für Rettung und Sieg wird der Eirene eine Statue gesetzt Corp. Inscr. Gr. III, 4545 aus Marc Aurels Zeit (ὑπὲρ σωτηρίας καὶ νείκης . . . . τὴν Εἰρήνην ἀνέθηκεν).

[36]) 1702 τὸν ἐμὸν βίοτον κατέχοις | καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα.

[37]) Frag. 13 (12). Bergk P. L. III^{4} 573. Stobaeus Flor. 55 (περὶ Εἰρήνης II. 331, Meineke).

Bei Hesiod erscheint Eirene unter den Horen [38]. In Athen opferte man der Göttin beim Fest der Synoikesien [39], was auf frühe Verehrung schliessen lässt. Weiter hören wir, dass nach der Schlacht am Eurymedon der Eirene ein Altar errichtet wurde [40]. Wie lebhaft in der Mitte des fünften Jahrhunderts Eirene die Phantasie beschäftigte, zeigt am besten der schöne Paean des Bakchylides. In der Gruppe Kephisodots ist Eirene matronal vorgestellt, mit dem Plutosknaben auf dem Arm; doch wurde die „schönste der Göttinnen“ — wie sie wiederholt bei Euripides heisst [41] — auch jugendlich aufgefasst. Auf einem attischen Vasenbilde ist sie mädchenhaft, als Geliebte des Dionysos dargestellt [42], und es kann nicht befremden, die Friedensbotin jugendlich charakterisiert zu finden.

Ich hoffe dargethan zu haben, dass die Schöpfung des elischen Münztypus der sitzenden Nike angeregt worden ist durch die Barberinische Figur [43], und dass diese eine Eirene darstellt, welche zur Nike umgestaltet wurde. Das statuarische Original müssen wir uns ungefähr um die Mitte des fünften Jahrhunderts oder etwas später entstanden denken. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass es in Olympia aufgestellt war. — Thatsächlich wurde zu jener Zeit in Olympia eine von der Hand eines berühmten Künstlers gefertigte weibliche flügellose Figur geweiht, in der man irrtümlich eine Nike erkannte. Pausanias erwähnt in seiner Periegese der Altis von Olympia als in der Nähe der grösseren Weihgeschenke des Mikythos stehend die Statue einer Athena und fährt dann fort V, 26. 6: παρὰ δὲ τὴν Ἀθηνᾶν πεποίηται Νίκη. ταύτην Μαντινεῖς ἀνέθεσαν, τὸν πόλεμον δὲ οὐ δηλοῦσιν ἐν τῷ ἐπιγράμματι. Κάλαμις δὲ οὐκ ἔχουσαν πτερὰ ποιῆσαι λέγεται ἀπομιμούμενος τὸ Ἀθήνησι τῆς Ἀπτέρου καλουμένης ξόανον. Mit Unrecht wird für die beiden Statuen der Athena und Nike eine nahe Beziehung vorausgesetzt und die

---

[38] Theog. V. 902.

[39] Schol. Aristoph. Pax 1019. Im athenischen Prytaneion waren Bilder der Hestia und Eirene aufgestellt Paus. I. 18. 3.

[40] Plutarch. Kimon 13. Irrtümlich berichtet Cornelius Nepos und nur dieser, dass der Eirene zuerst (tum primum) nach der Schlacht bei Leukas ein Altar errichtet sei; Timoth. 2. vgl. Roth und Rinck z. d. St. S. 126.

[41] Kresphontes Stob. a. a. O.; Orestes 1692.

[42] Jahn. Vasenbilder T. II; über die nahe Beziehung zu Dionysos finden sich in der Litteratur manche Andeutungen (Jahn S. 13 ff.); bei Cornutus c. 30. S. 57 L. wird darüber philosophiert. Der Kopf der Eirene (Inschr.) erscheint auf Münzen von Nysa mit dem Reversbild des Dionysos. Head, Historia Numnor. S. 552.

[43] Man mag vergleichen das bekannte Beispiel der Nike von Samothrake, die auf gleichzeitigen Münzen wiederkehrt; auch das Motiv der auf dem Opfertier knieenden Nike der Nike-Balustrade findet sich sehr ähnlich auf Münzen: Kekulé, Reliefs d. Balustr. d. Athena-Nike S. 11 (die eingehende Behandlung von Tatians μόσχος ἐπὶ δὲ αὐτοῦ Νίκη S. 22 ff. ist mir leider für meinen Aufsatz Tatians Nachrichten über Kunstwerke, Rh. Mus. 1887, S. 189 ff. nicht gegenwärtig gewesen).

Nike als Athena-Nike aufgefasst[44]). Die Athena war von der Hand des erst nach Ol. 90 thätigen Nikodamos[45]) und ein Weihgeschenk der Eleer; die Nike fertigte Kalamis und weihten die Mantineer. Durch die Stiftung lässt sich also ein Zusammenhang der Figuren nicht erweisen. Eine beliebige Athena, die neben einer andern Athena stand, konnte aber der Volksmund oder Pausanias und seine Quelle unmöglich zur Nike stempeln, sondern man müsste für das Weihgeschenk der Mantineer eine Aehnlichkeit mit dem alten Xoanon der Athener voraussetzen, die nicht allein in der Flügellosigkeit bestand. Diese Voraussetzung ist nicht nur an sich unwahrscheinlich, sondern sie widerspricht den Worten des Periegeten, aus denen zur Genüge hervorgeht, dass es ihm nur auf die Flügellosigkeit der Nike ankommt, worüber er auch sonst fabelt[46]). — Wie allgemein anerkannt wird, ist eine ungeflügelte Nike für die Zeit des Kalamis unmöglich. Es muss demnach aus irgend welchen Gründen die Statue einer ungeflügelten, der Nike ähnlichen und verwandten Göttin für Nike selbst angesehen worden sein, ein Irrtum, der insofern eine schlagende Parallele in dem Vorgehen der Stempelschneider hat, als diese die Darstellung einer ungeflügelten, der Nike verwandten Göttin zu dem Bild der Siegesgöttin gestalteten. — Die fragliche Figur des Kalamis war eben eine Eirene, und doch wohl nicht eine zweite Eirene, die zufällig zu derselben Zeit und an demselben Orte geweiht wurde, wie das Vorbild der Münzen, für welches ebenfalls ein berühmter Urheber vorausgesetzt werden darf, sondern eben dieses selbst. Dieser Schluss ist jetzt, wie mir scheint, geboten; er fügt sich auffallend in das Ergebnis der bisherigen Untersuchung. Durch Pausanias fällt erst das rechte Licht auf das Vorgehen der Stempelschneider und umgekehrt. Auch in der Litteratur tritt Eirene später hinter Nike zurück und so wird der Irrtum bei Pausanias alt und hergebracht sein; der Scharfsinn der Exegeten fand hier reichliche Nahrung. Es darf sogar als wahrscheinlich gelten, dass bereits zur Zeit, als die elischen Münzen geschlagen wurden, in Olympia wenigstens jene Eirene ganz allgemein für ihre hier so populäre und gefeierte Schwester gehalten wurde. Die Barberinische Figur wäre demnach ein Werk des Kalamis; eine Untersuchung des stilistischen Charakters der Statue kann, wie ich glaube, dies Resultat nur bestätigen und befestigen.

Kalamis war bisher für uns ein Name; nicht einmal seine Heimat kennen wir[47]) und die spärlichen Nachrichten über seine Kunstweise sind wie immer vieldeutig. Doch die Zeit seiner Thätigkeit ist wenigstens ungefähr bekannt, und nur mit Rücksicht darauf kann die stilistische Unter-

---

[44]) Kekulé, Nike-Balustrade S. 6, 2 hat sich bei dieser Auffassung nicht beruhigt.

[45]) Brunn, Künstlergesch. I. S. 257.

[46]) III. 15. 7; vgl. Kekulé a. a. O. S. 7.

[47]) Klein, Arch. Epigr. Mitteilungen aus Oesterreich V. S. 85 ff. Kekulé, Arch. Ztg. XLI. 1883. S. 240.

suchung zunächst geführt werden. Ich hatte mir die Barberinische Figur ungefähr um die Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden gedacht, und ich muss versuchen, meinen Eindruck kurz darzulegen.

Den Kopf habe ich Gelegenheit gehabt an einem separaten Abguss zu studieren. Seine Formen sind ungemein hart und trocken; der Künstler zeigt noch kein Verständnis für den Schmelz zarter Weiblichkeit. Die Stirn ist glatt und hart, ohne Rundung; in der Nähe der Schläfengegend fällt sie ziemlich schroff nach den Seiten ab. Der wenig geschweifte obere Augenrand geht mit scharfer Kante in die Nase über und tritt seitlich gegen die Stirn vor; dicht darunter hebt sich das schroff markierte obere Augenlid ab; denn das Auge liegt nicht tief und die Pupille ist flach und wenig gewölbt. Auch der untere Gesichtsteil ist hager und erscheint breit; es fehlen die vermittelnden Uebergänge von den Backenknochen bis zur Nase, die Fleischteile, welche nach der Nase zu allmählich sich erhöhen, wodurch das Gesicht sich feiner nach der Mitte zuspitzen würde, während es jetzt ziemlich gleichmässig nach den Seiten ausladet. Infolge der Hervorhebung des Backenknochens verläuft der Kontur der Wangen nicht gleichmässig oval nach unten, sondern in einer Wellenlinie. Die das Kinn unterhalb bis zum Halse begrenzende Linie ist in fast gerader Richtung geführt und setzt eckig gegen die bis zum Ohr reichende Backenlinie und Halsfalte ab. Der leise geöffnete Mund ist sorgfältig, fast zierlich modelliert; doch die scharf gezeichnete, etwas aufgeworfene kurze Oberlippe verleiht dem Ausdruck zugleich etwas Herbes. Auch auf das Ohr hat der Künstler besondere Sorgfalt verwandt; es ist mehr breit als länglich und fällt auf durch charakteristische markierte Zeichnung des um den Gehörgang liegenden Teiles und der Muschel. Die einzelnen Strähnen des aus dem Gesicht gestrichenen Haares verlaufen nicht wie bei späteren Frauenköpfen in zarten, lang gestreckten Wellenlinien nach hinten, sondern ringeln sich in scharfen Windungen aufwärts; von diesen wulstig aufliegenden Strähnen sondern sich feinere lose Haarteile, ohne dass es dem Künstler gelungen wäre, beide gehörig in- und miteinander zu verschmelzen. Hinten ist das Haar wie bei der sogenannten Krobylosfrisur vom Hals in die Höhe genommen und es legt sich mit voller Masse über eine Binde, die nur vorne über der Stirn sichtbar wird.

Die Untersuchung der Formenlehre griechischer Kunst liegt noch in den Anfängen. In der gegebenen Charakteristik des Kopfes mag manches für die Schule, welcher der Künstler angehörte, bezeichnend sein; jedoch das Wesentliche der Merkmale, die herbe, spröde und doch anmutvolle Schönheit des Kopfes erlaubt einen Schluss auf die Entstehungszeit. Man vergleiche etwa den Baraccoschen Apollo-Kopf [18]), bei dem der herbe Charakter noch gesteigert erscheint: auch hier die flache, wenig fleischige

---

[18]) Er ist der am meisten charakteristische Vertreter der Gruppe.

und in der Schläfengegend plötzlich abfallende Stirn, der harte, wenig ausgeschweifte Augenrand, mit nahe herantretendem Auge, die herben Wangen mit vortretendem Backenknochen, ein starrer, weit geöffneter Mund mit charakteristischer Zeichnung: das Haar liegt an den Stirnseiten massig und hoch auf, der Kontur des Schädels ist wenig nach oben gewölbt, und der Scheitelpunkt liegt weit nach vorne, diesseits der Ohren. Dagegen kehrt das breite Oval des Gesichts wieder bei dem Kopf des olympischen Apollo aus dem Westgiebel, der auch in der Schädel-, Augen- und Ohrenbildung verwandt erscheint. Lehrreicher ist der Vergleich mit einem späteren Kopf, demjenigen der Berliner Amazone: wie viel besser ist bei aller Strenge und Härte, die hier gewiss beabsichtigt ist, der Charakter eines Frauenkopfes getroffen als bei der Eirene: mit wie viel mehr Empfindung ist die Stirn modelliert, wie zart und weich erscheint die Schwellung des mittleren Gesichtsteiles bis zur Nase, wie weich fliesst das Haar, wie sicher ist der Schädelkontur geführt! — Es kann mir nicht darauf ankommen, den Kopf der Barberinischen Figur einzureihen in die Reihe mehr oder weniger verwandter Köpfe [49]; nur so viel hoffe ich gezeigt zu haben, dass er noch vor die Blütezeit fällt. Darauf scheint auch sein Proportionssystem zu führen. Den von Künstlern der Blütezeit vielfach befolgten Kanon [50], nach dem sich auch der Meister der Berliner Amazone richtet, weist unser Kopf nicht auf; dagegen ist ein älteres Proportionssystem, das man z. B. an dem Kopf der Wettläuferin beobachten kann, bereits aufgegeben. Von einer Schule darf man hierbei zunächst absehen; aus welchen Gründen, kann ich jetzt nicht auseinandersetzen. — Die Gesichtshöhe kommt einem halben olympischen Fuss gleich, die Entfernung von Kinn bis Scheitel ungefähr drei Vierteln desselben, diejenige von Nase bis Hinterkopf ungefähr zwei Dritteln [51]. Die Entfernung von Kinn bis Scheitel ist gleich dem Abstand der Brustwarzen: das ist guter alter Kanon.

[49] Matz vergleicht männliche und weibliche Köpfe aus dem Parthenonfries, namentlich den Kopf des mutmasslichen Apollo in Dreiviertelansicht aus dem Götterfries. Auch mir ist früher die Aehnlichkeit mit diesem Kopf aufgefallen. Doch der Vergleich von Rundwerk und Relief unterliegt Bedenken: das Relief muss stärker charakterisieren durch zeichnende Behandlung, auch pflegen hier ältere Gewohnheiten länger festgehalten zu werden. — Vor allem müssten die weiblichen Köpfe der olympischen Metopen herangezogen werden.

[50] Winter, Jahrbuch II, 1887, S. 225.

[51] Der Fuss zu 320 Millimeter (Nissen, Griech. u. Röm. Metrologie, S. 36). Gesicht = 160, Kinn bis Scheitel = 235, Nase bis Hinterkopf = 215. Sehr verwandt in den Gesichtsmaassen — nicht in den Kopfmaassen — ist der bereits bei Friederichs-Wolters (Bausteine 499) verglichene Kopf des Apollo der Blundellschen Sammlung. — Dieselbe Gesichtshöhe hat z. B. auch der Kopf des sogenannten Wagenbesteigers im Konservatorenpalast und der von Gherardo Ghirardini mit Recht jenem zugesellte Kopf des Museo Chiaramonti (Bull. della Commiss. archeol. commun. d. Roma XVI, 1888, S. 335 ff., T. XV—XVI), sowie der Kopf des Petersburger Eros (Bausteine 217).

Das Gewand der Barberinischen Figur, bemerkt Wolters, zeige nur die Bewegung, nicht die Form des Körpers deutlich; darin liege ein Unterschied von den Werken des Phidias [52]. Doch auch die Behandlung der Falten ist weit entfernt von dem sanften Fluss harmonischer Linien, wodurch die Gewänder der Parthenon-Figuren dem Auge schmeicheln. Der Unterschied von Ober- und Untergewand ist rückhaltlos hervorgehoben. Das leinene Untergewand zeigt die steifen, wenig schmalen Falten, wie sie noch heute an den Gewändern der griechischen Landbevölkerung auffallen. Aehnliches lässt sich an dem Gewand der Wettläuferin beobachten. Das Obergewand legt sich, wie es der Zufall giebt, um den Unterkörper und fällt auf den Sitz herab.

Was von der Gewandbehandlung, gilt auch von der Auffassung und Wiedergabe des Motivs. Der Künstler beobachtet sorgfältig und giebt wieder, was er sieht; noch schwebt ihm kein Formenschema oder Stilgesetz vor, das die unbefangene Auffassung der Natur beeinträchtigte. Sein Auge haftet an einer neuen Erscheinung mit naivem Entzücken, und er anerkannte keine Notwendigkeit, das wie zufällig Erfasste rhythmisch zu gliedern und aufzubauen [53]. Die Barberinische Figur wirkt ähnlich wie der Dornauszieher durch rücksichtslose und packende Wiedergabe eines zufällig der Natur abgelauschten Motivs und den lebhaften Ausdruck des Momentanen [54]. — In der üblichen Deutung des Mädchens als Heroine oder Schutzflehende liegt das stillschweigende Zugeständnis, dass nach der gewöhnlichen von der Blütezeit griechischer Kunst hergeleiteten Regel die Vorstellung einer Göttin in einem so zufällig erhaschten Bilde nicht wohl zulässig sei. Nicht minder ist jene Rücksichtslosigkeit und Kühnheit der Wiedergabe, die uns trotz aller Härten der Linienführung so liebenswürdig anmutet, weil sie aufrichtig und wahr ist, ein Anzeichen für frühe Entstehung des Werkes. „Rhythmisch geschlossen" erscheint die Barberinische Figur erst gegen Ende des Jahrhunderts auf dem Bilde der elischen Münze.

Brunn hat aus den wenigen Nachrichten über die Thätigkeit des Kalamis mit künstlerischer Hand ein Gesamtbild entworfen [55]. Er sagt, was an Kalamis in verschiedener Weise als ‚Vorzug anerkannt werde, deute ‚auf eine vorwiegende Thätigkeit der Empfindung und des Gefühls, welche durch sinnige Beobachtung dem Leben diejenigen Züge und Bewegungen abzu-

---

[52]) Bausteine 498.

[53]) Matz: Il concetto è semplice e conveniente, ma non mostra in maniera evidente quell' elemento spirituale che i sommi artefici sapevano ispirare pure alle loro opere inferiori. Lo studio forzato del caratteristico, principalmente visibile nel trattamento della pannegiatura, manifesta un artista che non si sente ancora sicuro possessore dei mezzi dell' espressione.

[54]) Kekulé, Arch. Ztg. XLI, 1883, S. 238.

[55]) Künstlergesch. I, S. 128 ff.

lauschen sucht, in denen der individuelle Ausdruck am bedeutsamsten zur Erscheinung kommt". Nach einem Zeugnis des Dionys von Halikarnass [56]) seien Phidias und Polyklet „glücklicher im Grossartigen und Göttlichen", dem Charakter des Kalamis entspreche dagegen „die minder hohe Sphäre des Menschlichen". — Die spröde Schönheit der Barberinischen Figur, die gepaart ist mit zierlicher Anmut (λεπτότης), wie sie vornehmlich in der noch gleichsam zeichnenden Darstellung sich äussert, hat mich stets an Werke der Quattrocentisten erinnert, und ich war erfreut, auch in Brunns Charakteristik einem Hinweis auf die Kunst des Quattrocento zu begegnen. Jene Eigentümlichkeiten des Werkes aber lassen den Künstler vorzugsweise befähigt erscheinen zur Darstellung von Frauengestalten aus dem Kreise der Heroinen: solche hatte Kalamis mit Erfolg gebildet. Von seiner Alkmene sagt Plinius: *Alcumena nullius est nobilior* [57]): gegenüber der originellen Auffassung der Barberinischen Figur versteht man, dass der Künstler vorzugsweise für Frauenbildung Lob erntete. — Die Eirene wird man sich in der reichsten Schaffenszeit des Meisters, wenn nicht schon im Alter entstanden denken. Wie reich muss die Kunst der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts gewesen sein, wie verschlungen die Wege der einzelnen Kunstschulen, wie mächtig aufstrebend in veränderlichem Fortschreiten der Entwicklungsgang der Künstler! Andere Werke des Kalamis mögen noch weit strenger in der Anlage und gebundener im Ausdruck gewesen sein; auch die Thätigkeit mancher Künstler der Frührenaissance schreitet erstaunlich vor von kindlicher Befangenheit zur Freiheit des Ausdrucks.

Die Frische der Arbeit und Ausführung mag dazu verleitet haben, die Barberinische Statue der Blütezeit der Plastik zuzuweisen [58]). Eine zweite

---

[56]) De Isocrate c. 3, S. 522 Reiske; S. Q. 531; vgl. Robert, Archäol. Märchen Seite 54.

[57]) XXXIV, 71. Der Barberinischen Statue verwandt in der Auffassung erscheinen mir die sogenannten Leda-Figuren; vgl. Furtwängler, Sammlung Sabouroff. I Vasen-Einleitung S. 8 ff. Die Eirene bringt auch die sitzenden sogenannten Penelope-Figuren in Erinnerung. Da sich eine durchaus ähnliche Darstellung einer trauernden Frau auf einer lakedämonischen Münze findet (Imhoof-Blumer und Percy-Gardner, Numism. Commentary on Pausanias N XIX, S. 60), so liegt es nahe, das Vorbild für jene untereinander in Bezug auf Geschmack und Auffassung freilich sehr verschiedene Figuren in der Hermione des Kalamis zu suchen, welche die Lakedämonier nach Delphi weihten (Paus. X, 16, 4): der Sage würde die trauernde sinnende Heroine gut entsprechen.

[58]) Matz: Quanto a me, non mi è restato mai un dubbio che sia un monumento attico della miglior epoca, vale a dire del secolo quinto o dei primi decenni del quarto; und zwar glaubt Matz, dass die Statue ein Originalwerk sei. Benndorf weist die Figur dem vierten Jahrhundert zu (Neue Untersuchungen auf Samothrake S. 72); v. Duhn setzt sie (auch der Ausführung nach) ins fünfte Jahrhundert (Matz-Duhn, Antik. Bildw. II, 274, 968); Wolters (Bausteine) nimmt das Ende des fünften Jahrhunderts als Entstehungszeit an.

Replik desselben Originals im Vatikan [59]) ist im Vergleich von so geringem Wert, dass man gewiss mit Recht in der Statue aus Palazzo Barberini ein Werk griechischen Meissels zu besitzen glaubt. Aber Original des Kalamis ist die Figur sicher nicht. Unebenheiten der Ausführung sprechen dagegen, und wir wissen nicht einmal, ob das Original Bronze oder Marmor war. Die Figur ist auch in Griechenland schon früh berühmt gewesen, dafür zeugt der Münzstempel.

---

[59]) Visconti, Museo Pio Clementino II, T. 40; vgl. Overbeck, Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss. 1861—62. S. 251. Der Kopf ist nicht zugehörig, ergänzt rechter Vorderarm und linker Fuss.

Lucians Bilder.

Von

Ivo Bruns.

Die den Namen Εἰκόνες führende Schrift Lucians enthält das rhetorische Experiment, eine vornehme Dame als schön, geistreich und tugendhaft zu preisen, ohne dass über sie selbst etwas anderes mitgeteilt würde, als der überwältigende Eindruck, den ihre Schönheit bei einer flüchtigen Begegnung auf den einen Unterredner gemacht hat, und eine kurze Andeutung über ihre persönliche Stellung seitens des anderen. Das eigentliche Enkomion besteht vielmehr darin, dass eine Reihe berühmter Frauengestalten aus den bildenden Künsten, der Litteratur und Geschichte aufgeführt werden und ihre besonderen Vorzüge, unter dem Vorgeben, ein Porträt jener Frau zu zeichnen, zu neuen Bildern zusammengesetzt werden, eben den Εἰκόνες der Ueberschrift.

Die Erwähnung berühmter Statuen im ersten Teil hat von jeher die Aufmerksamkeit der Archäologen auf die kleine Schrift gelenkt, aber auch abgesehen davon hat sie durch ihre technische Anlage ein gewisses archäologisches Interesse. Denn diese beruht auf dem eigentümlichen Kunstgriff, dass von Anfang bis zu Ende litterarisches und künstlerisches Bilden gleichgesetzt und von dem ersteren mit den Kunstausdrücken des letzteren gesprochen wird. Damit hängt zusammen, dass hier durchweg (anders als in der den Εἰκόνες angefügten Schutzschrift) εἰκών und εἰκάζειν nicht „Vergleich" und „vergleichen", sondern „Bild" oder „bilden" bedeutet: indem εἰκών bald in dem eigentlichen Sinn (Statue und Gemälde), bald in dem uneigentlichen (litterarisches Porträt) angewandt wird, ist die Grenzlinie zwischen beiden absichtlich völlig verwischt, so dass wir fortwährend unmerklich von der einen zur andern hinübergleiten.

Lucian (Lykinos) hat in ekstatischen Ausdrücken von der Schönheit einer Unbekannten gesprochen. Ihr Anblick hat ihn geradezu versteinert,

so dass er ihr weder gefolgt ist, noch nach ihrem Namen gefragt hat. Deshalb bittet der Freund Polystratos: So entwirf mir wenigstens einen leichten Umriss ihrer Gestalt (τὸ εἶδος ὡς οἷόν τε ὑπόδειξον τῷ λόγῳ). Zuerst zwar leugnet darauf Lykinos, dass Worte, und gar die seinen, im stande seien, ein so wunderbares Bild zu zeichnen (θαυμασίαν οὕτως εἰκόνα ἐμφανίσαι), er würde das Original durch die Schwäche seiner Kunst verunstalten. Aber auf die wiederholte Bitte, ihm ein solches Bild vorzuführen (aus dem ὑποδεῖξαι τὸ εἶδος ist nun ἐπιδεῖξαι τὴν εἰκόνα geworden), verspricht er es mit Hilfe alter Meister zu thun. Nachdem er eine Reihe der berühmtesten Bildwerke angeführt hat, sagt er: es aus all diesen möglichst zusammenfügend, will ich dir ein Bild vorführen, das die besonderen Vorzüge aller einzelnen hat. Und auf Polystratos' verwunderte Frage, wie das geschehen solle, beschreibt er ihm des näheren das seltsame Verfahren: wir wollen dem λόγος die genannten Statuen übergeben und ihm erlauben, sie umzuändern, zusammenzusetzen und einzupassen auf möglichst harmonische Weise οὐ χαλεπόν. . . εἰ . . παραδόντες τὰς εἰκόνας τῷ λόγῳ ἐπιτρέψαιμεν αὐτῷ μετακοσμεῖν καὶ συντιθέναι καὶ ἁρμόζειν ὡς ἂν εὐρυθμότατα c. 5). Wer hier mit Cobet (Var. lect. [2] p. 116) statt εἰκόνας ἡνίας schreiben wollte, würde den ganzen Gedanken zerstören, abgesehen davon, dass sich in Polystratos' Worten ἐθέλω γὰρ εἰδέναι, ὅτι καὶ χρήσεται αὐταῖς ἢ ὅπως ἐκ τοσούτων μίαν τινὰ συνθεὶς οὐκ ἀπᾴδουσαν ἀπεργάσεται (ebend.) αὐταῖς nur auf εἰκόνας beziehen kann. Die Ueberlieferung ist ganz richtig: der λόγος, wie so oft personifiziert (gemeint ist die folgende Ausführung Lykinos' in c. 6), soll die Statuen an sich nehmen und eine neue daraus zurecht machen. Und so geschieht es: καὶ μὴν ἤδη σοι ὁρᾶν παρέχει γινομένην τὴν εἰκόνα ὧδε συναρμόζων. Dabei wird denn auch das anfangs auffallende Wort μετακοσμεῖν, umgestalten, klar: Das neue Bild entsteht, indem der λόγος zunächst die Praxitelische Venus vornimmt, alles ausser dem Kopf streicht und das Fehlende mit Teilen der anderen ergänzt. Mit dem Schluss des Kapitels ist das Wunderwerk fertig, und stolz fordert Lykinos den Freund auf, es zu bewundern. Der vermisst indessen noch die Farben, und so werden die Maler zu Hilfe gerufen (παρακαλέσαιμεν τοὺς γραφέας c. 7), ja für einige feinere Schattierungen sogar Homer, „der beste Maler", und Pindar. Der Auftrag wird ihnen gegeben, die Statue zu bemalen, dass sie es thun, wird nicht gesagt. Denn es entspricht dem nebelhaften Charakter dieser rhetorischen Bildnerei das Futurum (ἐργάσονται c. 9), in welchem auch die Thätigkeit des λόγος (δείξεται, ἐάσει, διαφυλάξει, παρέξει c. 6) gehalten war. Das Bild entsteht zwar vor unsern Augen (ἤδη σοι ὁρᾶν παρέχει γινομένην τὴν εἰκόνα), aber streng genommen erhalten wir nur das Rezept, nach dem die Statue zu komponieren ist.

Mit der hübschen Bemerkung, dass die Anmut des Urbildes, alle die Charitinnen und Eroten, welche es umtanzen, doch nicht wiederzugeben sei,

lenkt der Verfasser auf die gefeierte Frau zurück. So verlangte es der Grundplan, denn im nun beginnenden zweiten Teil sollen ihre seelischen Vorzüge geschildert werden, sie darf also nicht länger unbekannt bleiben. An einigen Einzelheiten, die Lykinos noch nachträgt, erkennt Polystratos die Panthea. Er kann demnach sagen: „das Beste an deinem Bilde fehlt noch“, und lässt sich dabei eine kleine Ausführung des τόπος nicht entgehen, ὅτι τὸ τῆς ψυχῆς κάλλος μακρῷ τινι ἄμεινον τοῦ σώματος (c. 11). Da wiederholt Lykinos die Bitte, die anfangs Polystratos aussprach: „Führe uns ein Bild von ihr vor, aber ein Seelengemälde“ (c. 12: εἰκόνα γραψάμενος τῆς ψυχῆς ἐπίδειξον), und Polystratos geht darauf ein, obwohl er es für bedeutend schwerer erklärt, Unsichtbares darzustellen, als Augenfälliges zu loben.

Die Methode, welche er nun dabei verfolgt, ist nicht sogleich klar zu erkennen. Es scheint nämlich anfangs, als ob er sich dem Lykinos streng anschliessen und ebenfalls als Bildhauer auftreten wolle. Denn wenn er erklärt, als Mitarbeiter nicht nur Bildhauer und Maler, sondern auch Philosophen zu brauchen, so bedeutet das noch kein verändertes Verfahren. Die beiden ersten verwandte auch Lykinos, und den Philosophen des Polystratos (erst c. 17 treten sie in Aktion) sind die von Lykinos herangezogenen Dichter vorangegangen. Ganz klar sprechen aber die folgenden Worte aus, dass er „sein Bild nach den Regeln der alten Plastik schildern, ἐκείνων d. i. πλαστῶν κανόνας als Richtschnur für dasselbe gebrauchen wolle“ (ὡς πρὸς τοὺς ἐκείνων κανόνας ἀπευθῦναι τὸ ἄγαλμα καὶ δεῖξαι κατὰ τὴν ἀρχαίαν πλαστικὴν κατεσκευασμένον). Bei der nun folgenden Schilderung von Pantheas honigsüsser Stimme (καλλιφωνίας καὶ ᾠδῆς εἰκών) ist nun aber wie billig weder von Statuen noch von Bildhauern mehr die Rede, sondern nur von Schwänen, Nachtigallen, Orpheus und Musen und wir verlangen nunmehr eine Aufklärung darüber, ob wir uns Polystratos noch immer mit dem Meissel in der Hand zu denken haben, oder ob er ihn als unpraktisch beiseite gelegt habe.

Und diese Aufklärung wird auch unmittelbar darauf gegeben in den Worten (c. 15): μία μὲν δή σοι, ὦ Λυκῖνε, καλλιφωνίας αὕτη καὶ ᾠδῆς εἰκών, ὡς ἄν τις ἐπὶ τὸ ἔλαττον εἰκάσειε. σκόπει δὲ δὴ καὶ τὰς ἄλλας· οὐ γὰρ μίαν ὥσπερ σὺ ἐκ πολλῶν συνθεὶς ἐπιδεῖξαι διέγνωκα — ἧττον γὰρ δὴ τοῦτο καὶ γραφικῶς συντελεσθέν, κάλλη τοσαῦτα καὶ πολυειδές τι ἐκ πολλῶν ἀποτελεῖν αὐτὸ αὐτῷ ἀνθαμιλλώμενον — ἀλλ᾽ αἱ πᾶσαι τῆς ψυχῆς ἀρεταὶ καθ᾽ ἑκάστην εἰκὼν μία γεγράψεται πρὸς τὸ ἀρχέτυπον μεμιμημένη. So geben die Ausgaben die Periode, sämtlich mit falscher Interpunktion. Auch die mir bekannten älteren Erklärungen (bei Lehmann 6, 422) treffen das Richtige nur in Einzelheiten. Sie machen alle den Fehler, dass sie κάλλη τοσαῦτα falsch konstruieren; was unmöglich mit πολυειδές τι von ἀποτελεῖν abhängen kann, denn das „sich selbst widerstreitende Vielgestalte“ wird getadelt, die Darstellung so „vieler Schönheiten“ soll aber eben erreicht werden. Und alle

verkennen, weshalb das γραφικῶς συντελεῖν hier hervorgehoben wird. Man muss ausgehen von der Rekapitulation, welche Polystratos am Schlusse der Schrift über Lykinos und seine Thätigkeit giebt: ὥστε εἰ δοκεῖ, ἀναμίξαντες ἤδη τὰς εἰκόνας, ἥν τε σὺ ἀνέπλασας τὴν τοῦ σώματος καὶ ἃς ἐγὼ τῆς ψυχῆς ἐγραψάμην κτλ. c. 23. Daraus ist klar, dass Lykinos modelliert, Polystratos malt, und zwar modelliert Lykinos eine Statue, Polystratos malt verschiedene Bilder: Tafelbilder, denn er spricht c. 17 von dem πλατύτατος πίναξ, auf dem die σοφία der Panthea dargestellt wird. Und schon gleich nach den eben ausgeschriebenen Worten ist das Verhältnis klar, denn bereits c. 16 stellt Polystratos die abgeschilderte „bunte und vielgestaltige“ Paideia in Gegensatz zu der Plastik des Lykinos (ὡς μηδὲ κατὰ τοῦτο ἀπολειποίμεθα τῆς σῆς πλαστικῆς). Jener Satz aber ist ganz verständlich, sowie man sich klar macht, dass die Worte ἧττον γὰρ δὴ τοῦτο καὶ γραφικῶς συντελεσθέν eine Parenthese bilden, welche den Uebergang zu dem neuen Verfahren bezeichnet, und ausserdem erkennt, dass κάλλη τοσαῦτα von ἐπιδεῖξαι διέγνωκα abhängt. Polystratos sagt: „Hier hast du das eine Bild ihrer schönen Stimme. Sieh dir nun auch die anderen an, denn nicht wie du ein Bild aus vielem zusammensetzend, habe ich beschlossen so viele Schönheiten vorzuführen und ein vielgestaltiges, das mit sich selbst in Widerspruch steht, aus vielen herzustellen, sondern alle Tugenden ihrer Seele sollen so dargestellt werden, dass für jede einzelne ein Bild gemalt wird.“ In diese Periode ist nun die Parenthese (ἧττον — συντελεσθέν: denn dies würde, auch wenn es auf malerischem Wege ausgeführt wird, der Bedeutung des Vorwurfs nicht entsprechen) so eingeschoben, dass sie wirkungsvoll das Objekt κάλλη τοσαῦτα von seinem Verb ἐπιδεῖξαι διέγνωκα trennt. Das Subjekt der Parenthese, τοῦτο, bedeutet natürlich nicht μία εἰκών, ein für Lucian nicht zulässiger Genuswechsel, sondern die Methode des Komponierens, welche der vorangegangene λόγος Λυκίνου befolgt hatte, des μετακοσμεῖν, συντιθέναι und ἁρμόζειν. Dies Verfahren des Zusammensetzens wird als zu gering im Verhältnis zu dem Darzustellenden, d. i. als seiner Bedeutung unangemessen bezeichnet, selbst für den Fall, dass es, nicht wie bisher auf bildhauerischem, sondern auf malerischem Wege ausgeführt wird. Dabei schwebt der Gedanke vor, dass eine Tafel, ein Gemälde dem Künstler immer noch mehr Spielraum gewährt, als eine statuarische Figur. Auch nachdem die Methode des Zerlegens in einzelne Bilder bereits gewählt ist, wird als ein Vorzug dieser das ποικίλον καὶ πολύμορφον hervorgehoben (c. 16). Aber bei der Fülle von Tugenden, wie sie in Panthea vereint sind, ist es unmöglich, alles auf einer Tafel darzustellen, ohne ein verwirrendes und widerspruchsvolles Gemisch von Gegenständen (πολυειδές τι αὐτὸ αὑτῷ ἀνθαμιλλώμενον) — eine unruhige Komposition würde der moderne Kritiker etwa sagen — zu erzielen.

Also die Parenthese bezeichnet den Uebergang vom Modellieren zum

Malen und gleichzeitig verwirft sie Lykinos' Einheitsbild, um statt dessen eine Gemäldegalerie zu eröffnen. Der Uebergang ist kurz und wie versteckt angebracht, aber die Kürze und Beiläufigkeit gewiss beabsichtigt. Der Sophist fühlt, dass eine zu systematisch exakte Einteilung dieser Spielereien unerträglich pedantisch werden würde, auch sorgt er, wie ein kurzer Blick lehrt, gleich von c. 16 an durch gehäufte Anwendung von auf Malerei bezüglichen Ausdrücken, dass wir nicht im unklaren bleiben. Ich möchte dabei noch besonders aufmerksam machen auf die Worte c. 16: πᾶσι τούτοις ἡ εἰκὼν κεκοσμήσθω οὐκ ἄχρι τοῦ ἐπικεχρῶσθαι μόνον, ἀλλ' ἐς βάθος δευσοποιοῖς τισι φαρμάκοις ἐς κόρον καταβαφεῖσα, welche besagen, dass das Gemälde der Paideia nicht nur obenhin leicht gefärbt, sondern bis zur Tiefe durchsättigt und durchtränkt sein soll mit echten, unauslöschlichen Farben. Bei dem Gegensatz, in den gerade dies Bild zu der Plastik Lykinos' gesetzt ist, ist es kaum abzuweisen, an den Unterschied der leichten Bemalung der Statuen und der satteren Farben der Tafelmalerei zu denken. Ich meine, dass sowohl diese Stelle, wie auch c. 7, wo Lykinos seine Statue bemalt, unter die indirekten Zeugnisse für die Polychromie der antiken Statuen gesetzt werden darf.

Der Sophist lässt uns eine Weile bei dieser Vorstellung zur Ruhe kommen. Auf das Gemälde der Bildung folgen die Bilder der Weisheit, der Tüchtigkeit und Menschenliebe und endlich das der Demut, aber hier beginnt das Bilderspiel zu verklingen. Denn c. 21 lobt nur und malt nicht mehr. Doch der Schluss (c. 23) nimmt den alten Gedanken noch einmal auf, um ihn dabei in sich selbst aufzulösen. Alle diese Bilder, sagt Polystratos, deine Statuen und meine Gemälde, wollen wir zusammenmischen, ein einziges Bild daraus machen und dies in ein Buch niederlegen, das wir dann zu aller jetzt und künftig Lebenden Bewunderung veröffentlichen wollen. Jedenfalls wird es bleibender als alle Werke des Apelles, Parrhasios und Polygnot sein, da es nicht aus Wachs, Farben und Holz besteht, sondern durch den Anhauch der Musen gebildet ist. Auch ist kein genaueres Bild denkbar, weil es im Gegensatz zu allen andern nicht nur die Schönheit des Körpers, sondern auch die der Seele darstellt.

Es giebt wenige Schriften der zweiten Sophistik, die so charakteristisch sind für das Jahrhundert, in dem in der That die Sprache das Edelmetall war, aus dem man mit möglichster Nichtachtung des Inhalts Formen schuf, die uns nichtig scheinen, aber ihre Zeit entzückten. Und dennoch so ins Blaue hinein konnte selbst damals die Rhetorik nicht „modellieren", ohne gleichzeitig eine Erklärung für ihr phantastisches Beginnen zu geben. Ich habe anderswo [1]) darauf hingewiesen, dass, wie Vitarum auctio und Piscator eine zweiaktige Komposition sind, so auch Imagines und Pro imaginibus

---

[1]) Rhein. Mus. XLIII 102 ff.

von jeher eine Einheit bildeten. Dort wurde ausgeführt, dass der dramatische Fortgang der Εἰκόνες in der Schutzschrift sich inhaltlich als eine schriftstellerische Fiktion erweist. Auch die Betrachtung der Εἰκόνες an und für sich ergiebt, dass sie isoliert, ich will nicht sagen undenkbar, aber eine so ungeschickte Leistung wäre, wie sie dem routinierten Schreiber nicht zuzutrauen ist. Lucian lässt in der zweiten Schrift die Panthea sich darüber beklagen, dass die erste das Lob zu dick auftrage. Sie könnte mit mehr Recht darüber ungehalten sein, dass das Lob der Εἰκόνες gar nicht sie, sondern ein Phantom treffe. Um die Panthea zu schildern, wird ja allerdings im Anfang gesagt, sollen die εἰκόνες entstehen, aber indem nun die Bestandteile fremder Gestalten zusammengesetzt werden, bleibt der Leser über das eigentliche Verhältnis dieser neuen Bildungen zur Panthea in eigentümlicher Weise im unklaren. Den einzigen Wink hierüber enthalten die Worte, welche dem λόγος des Lykinos sein Verfahren vorschreiben (c. 5): er soll zusammensetzen φυλάττων ἅμα τὸ συμμιγὲς ἐκεῖνο καὶ ποικίλον, d. i. indem er gleichzeitig jenes Gemischte und Buntfarbige beachtet, womit offenbar die Panthea selbst gemeint ist. Damit werden wir aber nicht klüger, denn die einzelnen Vorbilder der εἰκόνες bleiben fremde Gestalten, die mit Panthea nichts zu thun haben, und wenn sie einmal mit ihr gleichgesetzt zu werden scheinen (c. 9), so ist das nur als ein Scherz des Schriftstellers aufzufassen, den er sich mit dem Verständnis des Lesers macht. Ταῦτα μὲν οὖν πλαστῶν καὶ γραφέων καὶ ποιητῶν παῖδες ἐργάσονται — das ist ohne Frage das ἄγαλμα des Lykinos in seinen einzelnen Teilen. Dann aber heisst es: ὃ δὲ πᾶσιν ἐπανθεῖ τούτοις, ἡ Χάρις, . . . τίς ἂν μιμήσασθαι δύναιτο; und hier kann dasselbe ταῦτα wiederum nur das lebendige Original bedeuten, dessen Anmut keiner nachahmen kann. Und so geht es in neckischer Unklarheit weiter. Bald wird direkt von der Panthea gesprochen (c. 9—11. 15. 21), bald treten die fremden ἀρχέτυπα dazwischen. Denn ἀρχέτυπον bedeutet nur c. 3 (ἐγὼ δὲ λυμανοῦμαι τὸ ἀρχέτυπον ἀσθενείᾳ τῆς τέχνης) die Panthea, in den Ausführungen des Polystratos von c. 15 an sind es die Lykinos' berühmten Statuen entsprechenden fremden Modelle. Deshalb ist Polystratos (c. 16) nicht im stande, ein ἀρχέτυπον für Pantheas Paideia zu finden (καὶ συγγνώμη δέ, εἰ μηδὲν ἀρχέτυπον ἐπιδεῖξαι ταύτης δυναίμην τῆς γραφῆς) und wiederum c. 17 häufen sie sich (δεήσει δὲ ἡμῖν πολλῶν τῶν παραδειγμάτων, was, wie c. 18 δεύτερον δὲ καὶ τρίτον παράδειγμα, hier identisch mit ἀρχέτυπον ist), und so ist denn auch c. 15 in den Worten καθ' ἑκάστην εἰκὼν μία γεγράψεται πρὸς τὸ ἀρχέτυπον μεμιμημένη nicht Panthea zu verstehen, sondern das jedesmalige Modell, nach dem die einzelnen Bilder gemacht werden sollen. Wenigstens am Schluss erwarteten wir eine Belehrung; aber auch von dem aus der Mischung aller vorhergehenden entstehenden letzten Bilde erfahren wir nicht, wie es sich zur Panthea verhält. Diese tritt hier ganz in den Hintergrund und die Worte ἀκριβεστάτη

εἰκών besagen nicht, dass das Bild sehr ähnlich, sondern nur ganz allgemein, dass es sehr genau und gewissenhaft sei, weil es über Körper und Seele gleichermassen Aufschluss gebe.

Die Εἰκόνες sind also, ganz wie die Vitarum auctio, eine Schrift, die deshalb künstlich in einer gewissen Unklarheit gehalten ist, damit ein folgender zweiter Akt dies Rätsel lösen könne. Diesem, der Schutzschrift, ist vorbehalten, darüber aufzuklären, was die Εἰκόνες in Wirklichkeit sind: keine Porträts, wie es schien, sondern Vergleichungen, keine Darstellung der Wirklichkeit, wie wir glauben mussten, sondern vollkommene, dem Original nur ähnliche Gebilde. Es ist also in den beiden Teilen die rhetorische Form der Vergleichung in einer zeitlichen Folge aufgelöst. Nach dem Schema der εἰκασία pflegt man sonst zu sagen: „Du bist wie die Sonne.“ Lucian trennt das einmal und sagt erst täuschend: „Um dich zu zeichnen, zeichne ich die Sonne,“ und nüchtern fügt er hinterher hinzu: „das heisst aber nicht, dass du mit der Sonne identisch bist, ich habe dich nur mit ihr vergleichen wollen, denn du bist ihr ähnlich.“

Ueber die Abfassungszeit der griechischen Städtebilder des Herakleides.

Von

Ernst Fabricius.

Aus dem Texte zu den griechischen Thonfiguren aus Tanagra wird jedem die Stelle in Erinnerung geblieben sein, an welcher die Beschreibung Tanagras und die anmutigen Worte über die thebanischen Frauen aus den griechischen Städtebildern des Herakleides angeführt werden, die erstere als ein interessanter Beleg für den Wohlstand Tanagras in der Zeit der wechselvollen Wirren, die der Besitznahme Griechenlands durch die Römer vorangingen, die letzteren zur Erläuterung einzelner Züge der tanagräischen Thonfiguren, die an die Schilderung der Frauen Thebens erinnern. In der That, die Bruchstücke dieser merkwürdigen Schrift, die früher fälschlich Dikaiarchos von Messene zugeschrieben wurde [1]), enthalten viele Angaben, die für die Archäologie und Kulturgeschichte Griechenlands in der hellenistischen Zeit und für die Topographie einer Anzahl bedeutender Städte von Attika, Böotien und Euböa von hohem Werte sind.

„Von dem Standpunkt eines gebildeten Reisenden aus, etwa wie ein solcher jetzt von italienischen Städten und Landschaften redet“ [2]), hat der Verfasser Beobachtungen über die äussere Erscheinung der von ihm besuchten Orte und ihre Umgebung, über Klima und Lebensverhältnisse, Verkehr und Rechtswesen, aufgezeichnet und besonders den Charakter der Bewohner, ihre Beschäftigung, ihren Umgang unter sich und ihr Verhalten gegen den Fremden geschildert. Die Schrift mutet uns so modern an, weil sie nicht nach gelehrter Schablone gearbeitet, sondern aus dem vollen Leben

---

[1]) Müller, Fragmenta histor. graec. II S. 229 u. 254 ff.; Geographi graec. min. I Proleg. S. LII u. S. 97 ff.

[2]) Kekulé, Griechische Thonfiguren aus Tanagra S. 4.

geschöpft ist und die eigenen Eindrücke des Schreibers unmittelbar, fast noch im Entstehen widergiebt. Da aber der Verfasser gerade die ihn umgebende Gegenwart schildert, ist es von doppelter Wichtigkeit, die Abfassungszeit der Bruchstücke zu kennen, da das Persönliche in der Schrift so stark hervortritt, unabweislich, sich von der schriftstellerischen Persönlichkeit ihres Urhebers eine klare Vorstellung zu bilden.

Das Erhaltene besteht aus drei grösseren Excerpten, von denen das erste, die διήγησις der Route von Athen über Oropos, Tanagra, Platää, Theben und Anthedon nach Chalkis, das grösste und wichtigste ist. Das zweite enthält eine Schilderung des Pelion und seiner Heilpflanzen, die an die Beschreibung der Stadt Demetrias angeknüpft war, so wie in dem ersten Bruchstücke, wenn auch immer nur kurz, der landschaftliche Charakter in der Umgebung der Städte berührt wird, und sich ein gewisses medizinisches Interesse in der Besprechung der hygienischen Verhältnisse von Theben (I 21) und in der stets wiederholten Angabe über die Beschaffenheit des Trinkwassers bemerkbar macht. Das dritte Bruchstück endlich, ehemals der Schluss des Ganzen, soll durch eine kurze Auseinandersetzung über die Ausdehnung von Hellas rechtfertigen, warum der Verfasser Thessalien noch eingeschlossen und seine Schilderung bis zum Tempethal und dem Homolion im Lande der Magneten ausgedehnt hat.

Das erste und dritte Excerpt stehen zusammen *continuo tenore* in dem Cod. Paris. Suppl. Nr. 443, das zweite ist zwar in dem Cod. Paris. Nr. 571 getrennt erhalten, aber mit den ersten drei Sätzen vom Anfang des dritten am Ende des letzten Blattes der Handschrift. Demnach ist ohne zwingende Gründe an der Zusammengehörigkeit der drei Bruchstücke nicht zu zweifeln, und als solche kann ich die neuerdings von H. Schrader geltend gemachte Verschiedenheit derselben nicht anerkennen [3]). Nach dem durchaus gleichartigen Stile in allen drei Stücken, nach dem Umstande, dass der Abschnitt über das Pelion an die Beschreibung der Stadt Demetrias angeknüpft war [4]), nach den Citaten des Komikers Poseidippos im ersten und dritten Stück, vor allem nach den Schlussworten des letzteren, die nur einen Sinn haben, wenn die διήγησις ganz Hellas betraf [5]), würde man die drei Fragmente, auch wenn sie völlig getrennt überliefert wären, doch einem Autor und einer und derselben Schrift zuweisen müssen.

Der Name des Verfassers und der Titel des Buches stehen durch das Citat einer in dem zweiten Bruchstücke (5) enthaltenen Stelle bei Apollonios ἱστορίαι θαυμάσιαι § 19 (Westermann, Παραδοξογράφοι p. 109, 3): Ἡρακλείδης

---

[3]) Heraclidea. Philologus B. 44 (1885) S. 260.

[4]) II 12: Τὸ μὲν οὖν Πήλιον καὶ τὴν Δημητριάδα συμβέβηκε τοιαύτην εἶναι. Vgl. die ähnlichen Wendungen I 14. 17. 25.

[5]) III 8: Τὴν δὲ Ἑλλάδα ἀφορίσαντες ἕως τῶν Θετταλῶν στομίου καὶ τοῦ Μαγνήτων Ὁμολίου τὴν διήγησιν πεποιημένοι καταπαύομεν τὸν λόγον.

ὁ κριτικὸς ἐν τῷ περὶ τῶν ἐν τῇ Ἑλλάδι πόλεων fest, ein Titel, der zu dem Inhalte, wie wir ihn aus dem ersten Bruchstücke erkennen, vortrefflich passt. Aber da dieser Herakleides der Kritiker sonst nirgends genannt wird, ist man für die Zeitbestimmung auf die Angaben der Bruchstücke selbst angewiesen.

Wegen der Erwähnung des Olympieions in Athen (I 1) hatte C. Wachsmuth die Entstehungszeit der Schrift nach Antiochos IV. Epiphanes (175 bis 164) gesetzt [6]). Die betreffenden, an die Stelle über den Parthenon sich anschliessenden Worte: Ὀλύμπιον, ἡμιτελὲς μὲν, κατάπληξιν δ' ἔχον τὴν τῆς οἰκοδομίας ὑπογραφήν, γενόμενον δ' ἂν βέλτιστον εἴπερ συνετελέσθη passen aber entschieden besser zu der Vorstellung, die man sich von dem Zustande des Baues vor Antiochos machen muss, als auf den Bau des syrischen Königs. Vitruv VII praef. § 15—17 berichtet, dass Peisistratos die Fundamente gelegt habe, während er an dem Bau des Antiochos *conlocationem epistyliorum et ceterorum ornamentorum ad symmetriam distributionem* rühmt. Dies deckt sich aber keineswegs, wie Wachsmuth meinte, mit der von Herakleides bewunderten ὑπογραφὴ τῆς οἰκοδομίας. Was man im technischen Sinne unter letzterem Ausdrucke verstand, ergiebt sich aus Aristoteles περὶ ζῴων μορίων III 5 (I S. 668 a Z. 16 ff.): ὥσπερ ἐν ταῖς οἰκοδομίαις παρὰ πᾶσαν τὴν τῶν θεμελίων ὑπογραφὴν λίθοι παραβέβληνται κτλ.: ὑπογραφή ist nicht der Aufriss, sondern der Grundriss, und dies war gerade aus den Fundamenten ersichtlich. Herakleides hatte wohl von der Akropolis aus die gewaltigen Pisistrateischen Unterbauten mit Staunen gesehen. Diese Stelle liefert also vielmehr eine untere Grenze, über die die Schrift nicht hinabgerückt werden darf.

Ausführlicher hat neuerdings G. F. Unger die Fragen nach der Abfassungszeit des Buches und der Person des Verfassers behandelt [7]). Als Grenzen, zwischen welche die Schrift falle, stellt Unger zunächst die Jahre 250 und 171 v. Chr. fest, ersteres im Anschlusse an C. Müller nach I 11 und III 7, wo der Komiker Poseidippos citiert wird, der im Jahre 289 sein erstes Drama aufgeführt hat, letzteres nach I 25, der Erwähnung von Haliartos, das 171 von den Römern zerstört worden ist. Einen weiteren Anhalt findet Unger in der Stelle über die zerrütteten Rechtsverhältnisse in Theben I 16, welche er mit den von Polybios 20, 6 und 22, 4 (23, 2 Hultsch) geschilderten gleichartigen Zuständen Böotiens für sachlich und zeitlich identisch hält. Nach Polybios war auf Veranlassung des römischen Senates im Jahre 187 die geordnete Rechtsprechung in Böotien wiederhergestellt worden, nachdem die Missstände etwa 25 Jahre lang angedauert hatten. Unger glaubt

---

[6]) Archäologische Zeitung XVIII (1860) S. 110; vgl. die Stadt Athen im Alterthum I S. 44.

[7]) Herakleides Pontikos der Kritiker, Rheinisches Museum 38 (1883) S. 481 ff.

indessen den Beginn des Unwesens bis etwa in das Jahr 225, bis in die Zeit des Anfanges der Herrschaft des makedonischen Anhanges in Böotien heraufrücken zu können. Da es nun in der Schrift heisst, die Prozesse würden in Theben δι᾽ ἐτῶν τοὐλάχιστον τριάκοντα immer nur eingeleitet, ihre Durchführung jedoch durch Gewaltthaten gehindert, so verengen sich die Grenzen der Abfassungszeit nach Unger auf 195 bis 188. Endlich wird I 30 Chalkis als unter Fremdherrschaft stehend geschildert und nach I 2 gelte das gleiche auch für Athen, so dass von den genannten acht Jahren allein die Zeit von Sommer 192 bis Sommer 191 in Frage kommen kann, da sonst Chalkis und Athen, oder doch eine von beiden Städten, frei gewesen sind. Nach Unger ist also die Periegese zwischen Sommer 192 und Sommer 191 geschrieben.

Dieser Ansicht steht schliesslich die Datierung unserer Schrift von Wilamowitz entgegen, nach welcher „das Buch zu einer Zeit, wo Athen frei, aber so wenig wie Chalkis verwüstet war“, also zwischen 228 und 201 abgefasst sein soll[8]). In der That, so bestechend auch das der Schilderung der thebanischen Rechtszustände entnommene Hauptargument in der Beweisführung Ungers ist, die beiden Chalkis und Athen betreffenden Abschnitte lassen neben allgemeineren Gründen seine Datierung meines Erachtens nicht zu, während anderseits auch der Ansatz von Wilamowitz nicht haltbar erscheint.

Chalkis wird I 29—30 als eine blühende Stadt geschildert mit prächtigen Gymnasien, Säulenhallen, Tempeln, Gemälden und Statuen, mit wohlgeschütztem Hafen und unübertrefflich angelegter Agora. Handel und Verkehr sind ausgezeichnet entwickelt, die Bewohner endlich finden in der Beschäftigung mit den Wissenschaften, besonders in den grammatischen Studien, einen Trost für ihre politische Unselbständigkeit: δουλεύοντες γὰρ πολὺν ἤδη χρόνον, τοῖς δὲ τρόποις ὄντες ἐλεύθεροι, μεγάλην εἰλήφασιν ἕξιν τοῦ φέρειν ῥαθύμως τὰ προσπίπτοντα. Und die mit dieser Stelle über Chalkis bereits von C. Müller verglichenen Worte über Athen lauten I 2: ἡ τῶν ξένων ἑκάστοις συνοικειουμένη, ταῖς ἐπιθυμίαις εὐάρμοστος διατριβὴ περισπῶσα τὴν διάνοιαν ἐπὶ τὸ ἀρέσκον λήθην τῆς δουλείας ἐργάζεται, d. h. das bequeme, den Neigungen gemässe Leben der Fremden, das sich in alles und jedes einbürgert, lenkt die Gedanken (natürlich der Athener) auf den Genuss und lässt sie das Joch der Knechtschaft vergessen. Im folgenden ist dann ausführlicher von den Lebensgenüssen, die Athen bietet, und der διατριβή der Fremden in der Stadt die Rede. Die Ansicht, dass Athen zur Zeit der Abfassung der Schrift frei gewesen sein müsse, ist also irrtümlich, beide Städte waren, und zwar nicht erst seit kurzem, in fremder Gewalt.

---

[8]) Hermes XXI (1886) S. 103 Anm. 1 Vgl. Antigonos von Karystos, Philolog. Untersuchungen IV S. 165.

Betrachten wir nunmehr die Verhältnisse in Chalkis und Athen in jenem Jahre des römisch-syrischen Krieges von Sommer 192 bis Sommer 191, in welches Unger die Schrift gesetzt hat. Bis zur Schlacht bei Kynoskephalai hatte Chalkis makedonische Besatzung gehabt, nachdem der Ueberfall durch C. Claudius Cento im Jahre 200 die Stadt nur ganz vorübergehend in römische Hände gebracht hatte[9]). Erst nach 197 erhielt die Festung an Stelle der makedonischen römische Besatzung. Da aber die namentlich durch T. Quinctius Flamininus vertretene Politik der Römer darauf gerichtet war, die Sympathie der Hellenen durch die Gewährung der vollen Freiheit und durch den Schutz der Städte gegen die Eroberungspläne der Könige von Makedonien und Syrien sowie der Aetoler zu gewinnen und zugleich dadurch die Gegner in eine möglichst gehässige Stellung zu drängen, liess Flamininus im Frühjahr 194 alsbald nach der zweiten feierlichen Verkündigung der Unabhängigkeit aller hellenischen Städte die allein noch besetzten Festungen Chalkis, Eretria, Oreos und Demetrias räumen[10]). Während also Athen die ganzen Jahre hindurch frei gewesen ist, hat von Frühjahr 194 bis Sommer 192 auch in Chalkis keine fremde Besatzung gelegen, so dass weder die Worte über die Knechtschaft der Athener, noch namentlich das *δουλεύοντες πολὺν ἤδη χρόνον* von den Chalkidiern auf die unmittelbar folgende Zeit von Sommer 192 bis Sommer 191 zutreffen würden.

Im Sommer 192 freilich, als die für Antiochos arbeitenden Aetoler Demetrias in ihre Gewalt gebracht, einen Anschlag auf Chalkis unternommen hatten, und die Landung der syrischen Flotte an der Ostküste Griechenlands drohte, liess Flamininus Chalkis durch 500 pergamenische Bundesgenossen und 500 Achäer besetzen. Als eine Knechtung der Stadt darf diese Massregel aber keinesfalls aufgefasst werden. Lässt doch Polybius den römischen Feldherrn unmittelbar darauf den Magneten von Demetrias gegenüber gerade die Freiheit von Chalkis geltend machen[11]). Und ebensowenig darf man die gleichzeitige Deckung des Peiraieus durch 500 Achäer, wenn sie auch auf den Parteistreit in Athen von Einfluss gewesen ist[12]), bei der demonstrativ auf Erhaltung der hellenischen Freiheit gerichteten Politik des Flamininus als eine Knechtung der Athener im Sinne der Periegese verwerten.

Sind also schon diese vorübergehenden, durch die drohende syrische Invasion gebotenen Massregeln der Römer keineswegs geeignet, die Angaben

---

[9]) Livius 31, 23 (nach Polybios, wie alle weiterhin angeführten Stellen).

[10]) Livius 34, 49 und 51.

[11]) Livius 35, 39: *Quinctius quoque his auditis* (den fehlgeschlagenen Versuch der Aetoler, Chalkis zu besetzen) *ab Corintho veniens navibus, in Chalcidis Euripo Eumeni regi occurrit. placuit quingentos milites praesidii causa relinqui Chalcide ab Eumene rege, ipsum Athenas ire. Quinctius quo profectus erat Demetriadem contendit, ratus Chalcidem liberatam momenti aliquid apud Magnetas ad repetendam societatem Romanam facturam.*

[12]) Livius 35, 50.

der Schrift über die politische Lage von Chalkis und Athen zu rechtfertigen, so passt, worauf Wilamowitz hingewiesen hat, die Schilderung des äusseren Zustandes beider Städte ganz und gar nicht auf diese Zeit. Acht Jahre vorher, bei dem erwähnten Ueberfalle von Chalkis durch Claudius Cento, war die halbe Stadt in Flammen aufgegangen [13]), und wenn auch Flamininus nach der Schlacht bei Kynoskephalai alles gethan haben wird, um sie wieder aus den Trümmern erstehen zu lassen, so muss Chalkis nach der noch im Spätherbst 192 erfolgten Einnahme durch die Syrer als Hauptquartier des Antiochos ein wesentlich anderes Bild geboten haben, als Herakleides vor Augen gehabt hat [14]). Von einem friedlichen Handelsverkehr kann damals, wo die syrische Flotte im Hafen lag, keine Rede gewesen sein. Und in der Beschreibung Athens werden I 1 besonders die Anlagen vor den Thoren hervorgehoben: *γυμνάσια τρία, Ἀκαδημία, Λύκειον, Κυνόσαργες, πάντα κατάδενδρά τε καὶ τοῖς ἐδάφεσι ποώδη, χόρτοι παντοθαλεῖς φιλοσόφων παντοδαπῶν, ψυχῆς ἀπάται καὶ ἀναπαύσεις.* Aber Philipp V. hatte ja eben erst im Jahre 200 zur Vergeltung für den Ueberfall von Chalkis Kynosarges, Lykeion und Akademie mit allen Heiligtümern und Grabmonumenten vor den Thoren, *quidquid sancti amoenive circa urbem erat*, niederbrennen und, um den Wiederaufbau möglichst zu hindern, sogar die Steine der Gebäude zerschlagen lassen [15]). Unmöglich konnte im Jahre 192 alles wieder hergestellt, konnten die Parks neu angepflanzt und wieder nachgewachsen sein.

Es sind indessen nicht Chalkis und Athen allein, deren Schilderung dem Ansatze Ungers widersprechen. Aus der ganzen Schrift geht deutlich hervor, dass zu der Zeit der Reise des Herakleides Attika und Böotien nicht mitten in dem Gewirr des syrischen Krieges standen. Antiochos hatte im Herbst 192 nach der Einnahme von Chalkis seine Truppen in die böotischen Städte verteilt. Wie lassen sich die Schilderung von den friedlich geordneten Zuständen in Tanagra (I 8), die Angaben über die gute Verpflegung in den reich ausgestatteten Wirtshäusern zwischen Athen und Oropos (I 6), über die Sicherheit der Strassen in Böotien (I 8, 11), das Strandidyll von Anthedon (I 23—24) mit der Polybianischen Ueberlieferung von dem wüsten Treiben der syrischen Soldaten in den böotischen Winterquartieren (Anm. 14) vereinigen? Wie konnte es überhaupt jemand damals bis nach der Entscheidung bei den Thermopylen im folgenden Jahre wagen, zwischen den feindlichen Truppen in dem okkupierten Gebiet hin und her zu ziehen, um Reiseeindrücke zu sammeln?

Nach alledem scheint es mir schlechterdings unmöglich, dass Herakleides seine griechischen Städtebilder 192—191 verfasst habe. Und dann ist nicht

---

13) Livius 31, 23—24: *(deforme spectaculum semirutae ac fumantis urbis).*

14) Vgl. Polyb. 20, 8; Livius 36, 11; Diodor 29, 2; Appian Syr. 16.

15) Livius 31, 24 und 26; Diodor 28, 7.

bloss die Zeit zwischen 195 und 188 ausgeschlossen, sondern wir müssen mit dem Ansatze bis in das dritte Jahrhundert zurückgehen, und zwar bis in eine Zeit, wo Athen und Chalkis gleichzeitig in fremder Gewalt gewesen sind.

Chalkis ist, solange Griechenland unter makedonischem Einfluss gestanden hat, vor und nach dem Chremonideischen Krieg (266—263), während dessen die Stadt sich vorübergehend von Antigonos Gonatas frei gemacht hatte, ununterbrochen von makedonischen Truppen besetzt gewesen. Athen hingegen war nur seit dem unglücklichen Ausgange des Chremonideischen Krieges bis zu der Befreiung durch Aratos im Jahre 229 unter Fremdherrschaft, 263—255 lag eine makedonische Besatzung im Museionkastell [16], von 263—229 im Peiraieus und auf der Burg Munychia [17].

Vor den Chremonideischen Krieg darf man die Schrift wegen der Erwähnung des Komikers Poseidippos nicht hinaufrücken, und auch unmittelbar nach dem von Chremonides und seinen Genossen hervorgerufenen Freiheitstaumel [18] konnte nicht wohl von den Athenern gesagt werden, dass sie in dem genussreichen Leben einer Fremdenstadt den Druck der Knechtschaft vergässen. Anderseits ist es aber auch nicht wahrscheinlich, dass Herakleides erst in den vierziger oder dreissiger Jahren des dritten Jahrhunderts in Athen gewesen ist. Er sagt I 1: γυμνάσια τρία. Ἀκαδημία. Λύκειον. Κυνόσαργες. hat also, woran Studniczka mich erinnert, das Gymnasium des Ptolemaios noch nicht gesehen. Es ist zwar nicht überliefert, von welchem Ptolemäer der Bau gestiftet und wann er ausgeführt worden ist. Man hat sich indes allgemein für Philadelphos entschieden, und es ist nicht anzunehmen, dass das Gebäude erst lange nach dessen Tod (247) vollendet worden sei [19]. Die Städtebilder des Herakleides sind also wahrscheinlich zwischen 260 und 247, sicher nicht später wie 229 v. Chr. abgefasst.

Die Stelle über die traurigen Rechtsverhältnisse in Theben beweist somit nur, dass der Zustand, welchen Polybios aus der Zeit von 216 bis 187 schildert, in Theben lange vorher begonnen und sich erst allmählich auf ganz Böotien ausgedehnt und derart gesteigert hatte, dass schliesslich der römische Senat eingreifen musste. In der That spricht Herakleides allein von Theben (I 14—16), bezieht sich nur auf die ἀμφισβητούμενα τῶν συναλλαγμάτων und weiss bloss von nächtlicher Gewaltthat gegen Einzelne.

---

[16]) Pausanias III 6, 3; Eusebius II p. 120—121 Schöne.

[17]) Pausanias II 8, 5; Plutarch, Arat 34, C. I. A. II 379. Vgl. U. Köhler, Hermes VII S. 3 ff.

[18]) Vgl. C. I. A. II 332 und 334; Hegesander bei Athen. VI p. 250 f und dazu Droysen, Hellenismus III 1 S. 231 f.

[19]) Wachsmuth, Stadt Athen I S. 624 f. setzt den Bau noch vor den Chremonideischen Krieg, was nach Herakleides kaum möglich ist.

Polybios dagegen nennt (20, 6) ganz Böotien, betont ausdrücklich, dass es sich nicht bloss περὶ τῶν ἰδιωτικῶν συμβολαίων, sondern auch περὶ τῶν κοινῶν ἐγκλημάτων gehandelt habe, und setzt hinzu: οἱ μὲν φρουρὰς παραγγέλλοντες τῶν ἀρχόντων, οἱ δὲ στρατείας κοινάς, ἐξέκοπτον ἀεὶ τὴν δικαιοδοσίαν.

Von dem Ansatze der Schrift in den Anfang des zweiten Jahrhunderts ausgehend, hat Unger auch über die Person des Verfassers gehandelt und die Hypothese aufgestellt, Herakleides der Kritiker sei kein anderer, wie Herakleides Lembos, der Sohn des Serapion, nach Suidas, der ihn Ὀξυρυγχίτης nennt, aus Oberägypten stammend, nach Demetrios Magnes bei Diogenes Laertius, wo er Καλλατιανὸς ἢ Ἀλεξανδρεύς heisst, aus Kallatis am Pontos gebürtig, weshalb er auch bei Stephanos von Byzanz den Beinamen Ποντικός führe.

Alles, was man nun von Herakleides Lembos weiss [20], lässt erkennen, dass er ein durchaus unselbständiger Schriftsteller gewesen ist, der aus den verschiedenartigsten älteren und zeitgenössischen Werken Auszüge veranstaltete und sich fremdes Gut in einer Weise angeeignet hat, dass ihm von seinen Zeitgenossen der Vorwurf des Plagiats gemacht worden ist. Auch der Beiname Lembos soll ihn nach Ungers einleuchtender Erklärung als einen litterarischen Freibeuter blossstellen. Ein solcher Schriftsteller kann aber unmöglich der Verfasser der griechischen Städtebeschreibungen sein, denn in der gesamten Litteratur der hellenistischen Zeit stehen gerade diese Bruchstücke an Originalität der Betrachtungsweise, Selbständigkeit der Beobachtung, Frische und Eigenart der Darstellung einzig und allein da. Wenn also Herakleides der Kritiker und Herakleides Lembos eine und dieselbe Person wären, so müssten wir schliessen, dass der Epitomator des Satyros und Sotion, der Plagiator des Philostephanos, auch das Buch περὶ τῶν ἐν τῇ Ἑλλάδι πόλεων von einem zwei oder drei Generationen älteren Autor ab- oder ausgeschrieben habe [21].

Die Identifizierung der beiden Herakleides ist aber aus anderen Gründen abzulehnen. Apollonios der Paradoxograph hat für seine ἱστορίαι θαυμάσιαι ausschliesslich vortreffliche Gewährsmänner herangezogen, von denen keiner, soweit wir nachzukommen vermögen, jünger wie die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts ist. In dem erhaltenen Stücke stammt weitaus das meiste aus Aristoteles, der fünfzehnmal, und Theophrast, der dreizehnmal angeführt ist. Ferner finden wir Ktesias, Eudoxos von Knidos, Skymnos von Chios, Theopomp, Aristoxenos, Phylarch. Der § 36 citierte Sotakos [22]

---

[20]) Vgl. Usener, Rhein. Museum 28 (1873) S. 432; Diels, Doxographi Graeci S. 148 ff; Wilamowitz, Antigonos von Karystos Philol. Untersuch. IV S. 88; Unger a. a. O. S. 488 ff. und Schrader, Philologus 44 (1885) S. 237 ff.

[21]) Vgl. auch Schrader a. a. O. S. 261.

[22]) Paradoxogr. p. 111, 21: Σώτακος ἐν τῷ περὶ λίθων, ὁ Καρύστιος, φησίν, λεγόμενος λίθος. Hieraus ist der Irrtum entstanden (z. B. bei Pape-Benseler), dass Sotakos Karystier gewesen sei; seine Heimat ist unbekannt.

heisst bei Plinius, der ihn im 36. und 37. Buche der Naturgeschichte viel benutzt hat, 36, 146 *Sotacus e retustissimis auctoribus.* Andron oder Habron gehört nach dem Citat ἐν τῇ δ' τῶν πρὸς Φίλιππον θυσιῶν (§ 8, p. 107, 1) dem vierten Jahrhundert an, und nichts hindert, den letzten der ausser dem Kritiker Herakleides von Apollonios herangezogenen Autoren, den Historiker Eudoxos von Rhodos (§ 24, p. 109, 25) gleichfalls in das vierte oder dritte Jahrhundert zu setzen[23]. Herakleides Lembos würde sowohl seiner Zeit wie seines schriftstellerischen Charakters wegen aus der Reihe der übrigen Gewährsmänner des Apollonios völlig herausfallen, während ein Schriftsteller von selbständiger Bedeutung aus der Mitte des dritten Jahrhunderts vortrefflich hineinpasst.

Endlich aber verbietet der Beiname ὁ κριτικός, den Verfasser der Städtebeschreibungen unter den alexandrinischen Gelehrten aus dem Anfange des zweiten Jahrhunderts zu suchen. Denn wenn es auch richtig ist, dass die Ausdrücke κριτικός und γραμματικός mitunter als gleichbedeutend gebraucht worden sind, und der erstere Beiname nicht unbedingt und immer einen Krateteer bezeichnen muss[24], so ist es doch höchst unwahrscheinlich, dass gerade zu der Zeit, als Krates und seine Schule den Namen οἱ κριτικοί im Gegensatze zu den alexandrinischen γραμματικοί usurpiert hatten, ein Alexandriner, wie Herakleides Lembos, sich eben diesen Titel beigelegt hätte.

---

[23]) Die θαυμάσια des Kallimachos hat Apollonios nicht benutzt. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass er selbst noch dem dritten Jahrhundert angehört und eher älter wie jünger als Antigonos von Karystos ist, der einen grossen Teil seiner ἱστοριῶν παραδόξων συναγωγή Kallimachos entlehnt hat.

[24]) Schrader a. a. O. S. 259. Vgl. Brzoska, De canone decem oratorum Atticorum S. 57 f.

Beiträge zur Vasenkunde.

Von

Ferdinand Duemmler.

Welche Bedeutung für die Kunstgeschichte die Analyse einer Gruppe von Kunstwerken hat, welche wie die aus dem Epiktetischen Kreise hervorgegangenen Gefässe sich durch inschriftliche Zeugnisse als einer handwerksmässigen Tradition angehörig und zeitlich engbegrenzt erweisen, ist seit Kleins grundlegenden Arbeiten anerkannt. Auch Weg und Ziel der Vasenforschung sind von Klein mit sicherem Takte bezeichnet worden. Wenn er auch eine „scharfe Sonderung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten" vorläufig nicht für durchführbar hält [1], so hat er wenigstens für Euphronios in dieser Richtung einen Versuch unternommen, welcher in vieler Beziehung musterhaft bleiben wird. Es ist ihm dabei auch nicht entgangen, dass die Analyse der Vasenmaler über das Handwerk hinausführt und wiederholt wird die Frage nach dem Verhältnis des Handwerks zur gleichzeitigen monumentalen Kunst aufgeworfen, da die kunstgeschichtlichen Unterschiede in den Werken jener Maler, welche sich aus der Verschiedenheit ihrer persönlichen Manier nicht erklären lassen, nur bei der Annahme vollkommen verständlich sind, „dass die Epoche, in der jene Männer wirkten, eine kunstgeschichtlich bedeutungsvolle gewesen sei" [2]. Es ist nicht Kleins Schuld, wenn die Vorstellung, welche er sich von dem Verhältnis des Handwerks zur monumentalen Kunst machte, jetzt einer Revision bedarf. Da er Euphronios für einen Zeitgenossen des Polygnot hielt, musste ihm die grosse Selbständigkeit auffallen, welche die handwerksmässigen Darstellungen der gleichen Stoffe Polygnot gegenüber zeigten, und er kam zu dem Satze, dass die Strömungen, die sich in den oberen Regionen der Kunst geltend machten,

---

[1]) Euphronios [2] S. 21.

[2]) Euphronios [2] S. 18.

nur die Macht hatten, die Richtung der Schalenmalerei zu bestimmen, auf die Art der Darstellung selbst aber ohne tiefergehenden Einfluss blieben[3]). Die natürliche Folge dieser Anschauung ist, dass der Einfluss eines Vasenmalers wie Euphronios, dem sich keine Inkorrektheiten und Gedankenlosigkeiten nachweisen lassen, entsprechend geschätzt wird, so dass er den übrigen Banausen des „Kreises“ gegenüber nahezu die Rolle eines vorbildlichen Malers spielt. Er nimmt zuerst die mythischen Stoffe der monumentalen Malerei auf, schafft aber auf Pinakes und Vasen mit grosser Selbständigkeit neue tadellose Kompositionen. Kachrylion, Pamphaios, Euthymides lernen noch auf ihre alten Tage von ihm, seine Zeitgenossen Brygos und Duris kopieren seine Pinakes mit wesentlichen Verschlechterungen, während Hieron und manche andere ihre Abhängigkeit etwas geschickter verbergen[4]). Es ist möglich, dass diese Auffassung sich bewährt, aber einer neuen Prüfung bedarf sie jedenfalls, denn die Voraussetzung, auf welche sie sich stützt, die Selbständigkeit des Euphronios Polygnot gegenüber ist bedeutungslos, seit die Fundstatistik uns gelehrt hat, dass höchstens die letzten Ausläufer des Epiktetischen Kreises bis in die Zeit nach den Perserkriegen herabreichen, und dass mit dem Einfluss der Polygnotischen Vorbilder der selbständige, sich in Künstlerinschriften bekundende Stolz der Töpfer aufhört.

An kunstgeschichtlicher Bedeutung haben die Vasen des Epiktetischen Kreises noch gewonnen, seit ihre Chronologie feststeht, da sie die einzige zusammenhängende Ueberlieferung darstellen aus jener Gärungsepoche der Kunst, aus welcher ebenso die attische Kunst des fünften Jahrhunderts hervorging, wie an sie der überreizte Geschmack der Archaisten anknüpfte. Unsere sonstige Kenntnis jener wichtigen Zeit ist so gering, dass Künstler von der Bedeutung eines Kalamis für uns kaum mehr als Namen sind, dagegen veranschaulichen uns die bemalten Vasen den Prozess, welchen wir für die monumentale Kunst jener Epoche voraussetzen müssen. Schon die Namen des Epiktetischen Kreises verraten, dass seine Angehörigen nur zum Teil geborene Athener gewesen sein können. Gleichwohl lassen die gesamten Erzeugnisse dieser Künstler eine weitgehende Familienähnlichkeit nicht verkennen. Sie bemühen sich nicht nur durchweg attisch zu schreiben, sondern auch attisch zu denken und zu empfinden; sie stellen mit Vorliebe attische Sagen dar, und stehen alle im Dienst des attischen Patriotismus. Aber mochte auch für den Handel die attische Thonware einen einheitlichen Begriff bilden, stilistisch ist die Ausgleichung der verschiedenen Antriebe, welche die Gastfreundschaft des Demos miteinander in Berührung brachte, noch nicht ganz vollzogen, wir finden noch Versuche, die sich in verschiedenen Richtungen bewegen, sowohl hinsichtlich der Komposition als des

---

[3]) Ebenda S. 163.

[4]) So etwa Klein S. 180, 226 ff.

Stiles, so dass wir noch nicht berechtigt sind, von einem attischen Stile jener Zeit zu sprechen. Diese Schwankungen im einzelnen zu verfolgen, würde auch dann sehr reizvoll sein, wenn die Entwickelung der Vasenmalerei eine derartig in sich abgeschlossene wäre, wie Klein annimmt: wir würden alsdann in einer Analyse des Epiktetischen Kreises eine vollkommene Analogie zur gleichzeitigen Entwickelung der monumentalen Kunst besitzen. Das Problem ist indes jetzt verwickelter und vielleicht fruchtbarer. Es genügt nicht, die Entwickelung der einzelnen Vasenmaler nach persönlichem Charakter und gegenseitiger Beeinflussung zu erklären, obwohl dies immer eine wichtige Aufgabe der Vasenkunde bleiben muss, sondern es ist unter möglichster Berücksichtigung des Persönlichen die Frage nach der äusseren Abhängigkeit von Vorbildern der monumentalen Kunst wenigstens ernstlich in Erwägung zu ziehen. Namentlich zwei Erscheinungen kommen hier in Betracht. Erstlich kommt es vor, dass die Leistungsfähigkeit des Vasenmalers an bestimmte Stoffe gebunden ist. Dann ist die Frage aufzuwerfen, ob dieselben Stoffe gleichzeitig von einer Richtung der monumentalen Kunst hervorragende Berücksichtigung erfahren haben. Zweitens kommt es vor, dass bei verschiedenen Vasenmalern stilistische Eigentümlichkeiten auf bestimmte Stoffe beschränkt sind. Hier ist zu unterscheiden, ob die Stoffe dem täglichen Leben entnommen und die Komposition kunstlos ist, oder ob die Stoffe einem mythischen Cyklus entnommen sind und die Komposition künstlerisch durchdacht ist. In ersterem Falle wird sich meist mit leichter Mühe herausstellen, dass die anderen Vasenmaler von demjenigen abhängen, der diese Stoffe am besten behandelte, und dass sie diese Abhängigkeit durch Uebernahme von Einzelheiten verraten, welche sonst nicht zu ihrem Sprachgebrauche gehören. Im zweiten Falle ist die Frage nach monumentalen Vorbildern aufzuwerfen, jedoch ist bei Schlüssen über die Art der Vorlage die Individualität des Vasenmalers sorgfältig zu berücksichtigen. Am wenigsten Ausbeute verspricht hier ein Vasenmaler wie Euphronios, dessen technisches Können mit seiner Besonnenheit in der Komposition auf gleicher Höhe steht. Schon etwas weiter führt die Analyse des Brygos, der im technischen Können dem Euphronios gleichsteht und auch vortrefflich komponieren kann, bei welchem aber die Sorge um Sinn und Zusammenhang hinter der technischen Virtuosität zurücktritt. Ueber seine Art hat Kleins Analyse der Iliupersis-Schale wichtige Aufklärung gegeben. Am lehrreichsten für Depravation guter Typen sind Handwerker wie Hieron und Makron, deren banausisches Verfahren in mehreren Fällen überzeugend nachgewiesen ist[5]). Eine eigentümliche Stellung nimmt Duris ein. Nach der Berliner Unterrichtsschale scheint er ὀργικώτατος unter den Vasenmalern zu sein. Sein technisches Können ist indes zu ungleichmässig, um ihm die

[5]) Kekulé Arch. Zeit. 40 (1882) S. 1 ff.

selbständige Komposition heroischer Szenen zuzutrauen. und so hat denn auch P. J. Meier gut nachgewiesen, dass er neue Homerszenen mit geringer Modifikation aus vorhandenen Typen zusammensetzt [6]). Selbständige kunstvolle Kompositionen sind ihm so wenig zuzutrauen wie sinnlose Kontaminationen.

Im folgenden soll versucht werden, unter beständiger Berücksichtigung der persönlichen Eigenheiten und des handwerklichen Zusammenhanges der Frage nach den monumentalen Vorbildern für einzelne Stoffe näher zu treten. Da es feststeht, dass die meisten unserer Vasenmaler sehr produktiv waren und bei weitem nicht alle ihre Werke signiert haben, so glaubte ich nicht bei den signierten Gefässen stehen bleiben zu müssen. sondern glaubte. den Meistern, mit welchen ich mich beschäftige, auch unbezeichnete Vasen auf Grund charakteristischer Merkmale zuerteilen zu sollen. Auch dies Verfahren ist längst als berechtigt anerkannt und in einzelnen Fällen mit Erfolg geübt worden. Zuzugeben ist, dass die Grenze zwischen den unbezeichneten Werken eines Meisters und der Art oder Schule desselben eine fliessende ist. Indes sind aus der engbegrenzten Zeit, welche für den Epiktetischen Kreis zur Verfügung steht, so viele Namen erhalten, dass es weit wahrscheinlicher ist, dass wir von den bekannten Meistern noch eine grosse Zahl unsignierter Gefässe besitzen, als dass wir Künstler, welche auf der gleichen Höhe des Könnens standen, noch nicht kennen. Bei meinen Zuteilungen habe ich mich in erster Linie von bestimmt nennbaren äusserlichen Merkmalen leiten lassen, welche namentlich da, wo sie in grösserer Anzahl zusammentreffen, das sicherste Kriterium abgeben. Ein Streben nach annähernder Vollständigkeit auch nur unter dem veröffentlichten Material lag mir ferne. ich habe nur herangezogen, was sich zur Belebung der künstlerischen Individualitäten der einzelnen Vasenmaler ungesucht bot. Das Gesamtresultat würde sich indessen kaum ändern, wenn jemand aus Vorsicht statt „unbezeichnete Vase des Brygos“ einsetzen wollte „Art des Brygos“. Der Schulzusammenhang und die selbständige Weiterentwickelung dieses Meisters, welcher erst durch Kleins Euphronios in den Hintergrund des Interesses gedrängt worden ist, wird uns zunächst beschäftigen.

I.

Brygos.

Stofflich und teilweise auch stilistisch kann man Brygos mit Hieron zusammen den anderen Malern des Epiktetischen Kreises gegenüberstellen. Bei beiden steht Symposion und Komos im Vordergrunde, aber auch auf mythologischem Gebiete unterscheiden sie sich in beachtenswerter Weise von

[6]) Ebenda S. 17 ff.

den übrigen, indem sie mit Vorliebe die attischen Kultsagen darstellen, Dionysos, welchem seine Schar opfert, die Aussendung des Triptolemos und die neugierigen Töchter des Kekrops. Beide treffen dann noch in einem mythischen Stoffe zusammen, dem Urteil des Paris, und dieser Fall ist lehrreich für das ursprüngliche Verhältnis der beiden zu einander. Auch wenn man sich bei der Brygosschale annali dell' instituto 1856, Taf. 15 die schlechten Ergänzungen hinwegdenkt, wird man hier unbedenklich der Hieronschale [7]) den Vorzug geben. In dem Parisurteil selbst entwickelt Brygos noch wenige von den eigentümlichen Vorzügen seiner Kunst, die Prozession der Götter ist steif, zwischen diesen und dem übertrieben lebhaften Paris ist keine Verbindung hergestellt, während Hieron passend den Moment der Ansprache zur Darstellung gebracht hat. Brygos ist in seinem Parisurteil noch unfrei und zwar ist er bis in Einzelheiten von Hieron abhängig, allerdings weniger vom Parisurteil, als von einer viel untergeordneteren Kotyle des Hieron mon. d. i. VI, VII 19. Der Hermes auf Brygos' Parisurteil ist der Talthybios jener Hieronvase, die Hera des Parisurteils — denn so ist die erste Figur wegen des Skeptrons zu benennen — ist die Briseis der Hieronvase mit geringfügigen Abweichungen. Gewiss ist hier Brygos von Hieron direkt abhängig und nicht etwa von dessen Vorlage, denn die Briseiskotyle ist eine persönliche Komposition des Hieron mit schlechter Benutzung fremder Vorbilder. Mich dünkt, man kann noch beobachten, wie Hieron von einer guten malerischen Vorlage des troischen Cyklus ausgeht und wie seine Leistungen schrittweise schlechter werden, je mehr sich seine Individualität einmischt. Getreu kopiert ist das Parisurteil, geschickt nach der ὅπλων κρίσις modifiziert ist der Palladionstreit. In der Helenaentführung ist Aphrodite zur Timandra gemacht und die Euopis ist von der Peitho einer Helenaverfolgung kopiert [8]).

Aber diese Helenaentführung, welche die monumentale Kunst jedenfalls als Seitenstück zur Verfolgung geschaffen hatte, muss Hieron noch herhalten für eine Briseisentführung: das Paar Alexandros Helena wird in Agamemnon Briseis umgewandelt, der hier gänzlich überflüssige, die Flucht deckende Begleiter Aineias wird als Diomedes angebracht, der ebenso überflüssig gewordene Herold Talthybios wird der Ilias zuliebe beibehalten. Vollständig aus eigenen Mitteln bestreitet Hieron das Gegenstück, die Gesandtschaft an Achill. Diese ist einfach seine gewöhnliche *profana conversazione* zwischen Erasten und παιδικοί mit homerischen Beischriften. Wenn also Brygos in seinem Parisurteil von einem der geistlosesten Gefässe des Hieron abhängig ist, so folgt, dass er zuerst bei Hieron gearbeitet hat, und

[7]) Gerhard, Trinkschalen und Gefässe I 11—12; Wiener Vorlegebl. A 5; Overbeck, Troische Bildw. X 4; Klein, Meistersignaturen S. 169.

[8]) Aehnlich, aber noch geistloser, verfährt Makron, vgl. Kekulé, Arch. Zeit. 1882 S. 1 f.

wir werden somit die Gefässe, welche diesen Zusammenhang verraten, an die Spitze seiner Entwickelung stellen dürfen. Weit selbständiger zeigt er sich schon in dem Gegenbilde zu dem Parisurteil, welches mir auch von Robert noch nicht überzeugend gedeutet zu sein scheint [9]). Abgesehen von dem jugendlichen Priamos scheint mir jene Interpretation an dem Fehler zu leiden, dass sie ein modern philologisch gebildetes Publikum der Vasenmaler voraussetzt. Wenn Robert meint, Brygos habe jeder Missdeutung vorgebeugt durch die Identität des Stabes in der Hand des Ankömmlings mit dem des Paris, so fürchte ich, dass diese Stütze für die Deutung sich unbrauchbar erweist, denn erstlich hat Brygos diesen gestreiften Stab von Hieron entlehnt und bringt ihn oft an, und dann trägt der Apollo des Innenbildes einen sehr ähnlichen Stab und mit dessen Haartracht stimmt die des Ankömmlings überein, nicht mit der des Paris. Gehen wir also einmal versuchsweise vom Innenbilde aus, so bietet sich eine Deutung, welche wohl jedem Zeitgenossen einfiel:

Μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι Ἀπόλλωνος ἑκάτοιο
ὅν τε θεοὶ κατὰ δῶμα Διὸς τρομέουσιν ἰόντα·
καί ῥά τ' ἀναΐσσουσιν ἐπισχεδὸν ἐρχομένοιο
πάντες ἀφ' ἑδράων, ὅτε φαίδιμα τόξα τιταίνει.
Λητὼ δ' οἴη μίμνε παραὶ Διὶ τερπικεραύνῳ
ἥ ῥα βιόν τ' ἐχάλασσε καὶ ἐκλήισε φαρέτρην
καί οἱ ἀπ' ἰφθίμων ὤμων χείρεσσιν ἑλοῦσα
τόξον ἀνεκρέμασε πρὸς κίονα πατρὸς ἑοῖο . . .
ἔπειτα δὲ δαίμονες ἄλλοι
ἔνθα καθίζουσιν· χαίρει δέ τε πότνια Λητὼ
οὕνεκα τοξοφόρον καὶ καρτερὸν υἱὸν ἔτικτεν

Bei dieser Deutung würden sich allerdings im einzelnen eine ganze Anzahl Abweichungen ergeben. Apollon kommt auf dem Vasenbilde nicht allein, sondern mit Artemis, er trägt auch nicht einmal den Bogen, sondern einen Stab. Aber wenn man von der unbilligen Forderung einer genauen Illustration absieht, wird man zugeben müssen, dass der Geist frischer Frömmigkeit, welcher den Hymnus auszeichnet, vortrefflich zum Ausdruck gelangt, das stürmische Auftreten des neuen Gottes, die Mutterfreude der Leto, der freundliche Willkommen des Zeus, das Erschrecken der anderen Götter ist zu einem stimmungsvollen Bilde vereinigt. Die lebhaft erregte Frauengestalt würde in diesem Fall Hera zu benennen sein, das spinnende Mädchen Hebe. Vortrefflich würden durch die naiv ausgedrückte sittliche Entrüstung die beleidigte Gattin und die legitime Tochter charakterisiert sein. Zeigt sich das Können des Brygos hier, wo er selbständig ist, schon in sehr erfreulichem Lichte im Vergleich mit Hieron, so finden sich hier auch schon einige Einzelheiten, welche ihn bestimmt von Hieron unter-

[9]) Bild und Lied S. 90 ff.

scheiden. Während die gestreiften Stäbe und die geometrisch gemusterten Stuhlpolster von Hieron entlehnt sind, ist Brygos eigentümlich der getüpfelte Mantel, welchen hier nur Zeus trägt, und die Angabe des Gemaches durch die dorische Säule mit Architrav. Auch die Einfassung des Innenbildes entspricht seinen späteren Schalen.

Brygos ist so schnell zu grosser technischer Meisterschaft gelangt, dass ich es für aussichtslos halte, seine Gefässe nach dem Grade des technischen Könnens zeitlich zu ordnen. Doch lassen sich einige unbezeichnete Gefässe für seine erste Periode teils durch Brygos' Eigenheiten, teils durch die jetzt gewonnene Anknüpfung an Hieron gewinnen. Die eben betrachtete, bezeichnete Brygosschale führt meines Erachtens notwendig zu der Vermutung, dass eine sehr verwandte unbezeichnete Schale einer etwas späteren Epoche desselben Meisters angehöre. Es ist die mon. d. i. XI 33 (Wiener Vorlegeblätter Serie D 8) abgebildete Schale, deren eines Aussenbild von Körte auf Meleagros, von Engelmann Arch. Zeit. 1884 S. 72 auf Neoptolemos Auszug gedeutet worden ist. Die für Brygos charakteristischen Liebhabereien, welche sich auf dieser Schale vielfach finden, werden im folgenden zur Sprache kommen. Die Deutung scheint mir auch hier noch nicht gesichert und die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass ein zweiter Versuch vorliegt, die erste Ankunft Apollons im Göttersaale zu schildern. Apollon und Leto würden hier in die Mitte gerückt sein, die Lanze in der Hand Apollons würde sich dadurch erklären, dass der Bogen zur Kennzeichnung der Artemis unerlässlich war, welche man natürlich auch auf der eben besprochenen Schale mit dem Bogen zu ergänzen hätte. Der stehende Mann, welcher den Jüngling willkommen heisst, würde etwa Poseidon zu benennen sein. Auffallend würde allerdings sein, dass Zeus, welcher wie im Hymnus den Trank bietet, als Greis gezeichnet ist. Noch drastischer als auf der anderen Schale würden die Gefühle der Hera ausgedrückt sein, welche durch ihr Achselzucken den Lebenswandel ihres Gemahls lebhaft zu missbilligen scheint; im Zusammenhang damit sind vielleicht auch die weissen Haare des präsumtiven Zeus humoristisch gemeint, wenn nicht einfach Brygos' bekannte Vorliebe für Buntheit der Grund dieser Absonderlichkeit ist, verbunden mit einer gewissen Gedankenlosigkeit, welche sich auf dieser Schale zum Beispiel auch in der Verwendung der Architektur zeigt.

Eine weitere Schale, welche stofflich und stilistisch eng zu den beiden eben behandelten gehört, ist abgebildet Mus. Greg. 83, 1. Auch sie führt uns in den Gestaltenkreis der Homerischen Hymnen. Hermes inmitten der geraubten Rinder, harmlos in seinen Windeln von Maia geschützt, während Apollo kommt, den Raub zu suchen. Hier gleicht der Apollo bis auf die Haartracht und den gestreiften Stab genau dem des Innenbildes der erstbesprochenen Schale, die Zeichnung des Mantels sowohl Apollons wie Maias ist für Brygos bezeichnend.

Das Innenbild dieser Schale, auf Grund dessen allein man trotz der getüpfelten Mäntel dieselbe schwerlich dem Brygos zugeteilt haben würde, leitet über zu einer kleinen Gruppe von Symposionschalen, an welchen Brygos jedenfalls stark beteiligt ist, ohne jemals signiert zu haben. Diese Schalen sind von Klein, Euphronios² S. 310 f. in der Anmerkung zusammengestellt. Hinzuzufügen ist die Rosssche Scherbe von der Akropolis und die Schale aus Athen, welche Köhler, Mitteilungen IX Tafel 1 publiziert hat. Obwohl von Brygos keine derartige Schale mit Signatur erhalten ist, wird man ihm doch ohne Bedenken die Theognisschale und die von Klein an erster Stelle genannte zusprechen, wenn es mir gelungen ist, in einer sehr verwandten Schale eine frühe Arbeit dieses Meisters nachzuweisen.

Die Schale, welche Jahn, Dichter auf Vasenbildern Tafel VII [10]), publiziert hat, habe ich in der Berl. philol. Wochenschrift 1888 Nr. 1 bereits dem Brygos auf Grund stilistischer Merkmale zugeschrieben, wodurch dann zugleich die paläographischen Eigentümlichkeiten der Schale in der nordgriechischen Heimat des Malers eine genügende Erklärung fanden. Eine etwas eingehendere Begründung dieser Zuteilung wird zu weiteren Resultaten führen. Stofflich steht die Londoner Schale noch vollständig in Hierons von Epiktetos überkommenem Gedankenkreise, ja man glaubt in der Benennung der dargestellten Personen direkte Anlehnung an eine leider nicht publizierte Schale des Hieron durchzuhören (Klein, Meistersignaturen S. 166 Nr. 7). Neben Nikon und Niko[s]trate der Hieronschale steht auf der Londoner Schale Pilon und Nikopile, die Hetäre des Innenbildes heisst auf beiden Schalen Kallisto [11]). Spezielle Merkmale des Brygos, welche allerdings vereinzelt auch bei anderen Vasenmalern vorkommen, nicht aber bei Hieron, sind die getüpfelten Mäntel [12]) und die Säulen. Während Brygos auf der Schale mit dem Parisurteil in der Frauentracht noch vollkommen mit Hieron übereinstimmt, finden sich auf der Londoner Schale bereits diejenigen Aenderungen, welche uns auch auf der Würzburger Komosschale entgegentreten. Einige Einzelheiten in der Zeichnung des Frauenchitons hat Brygos stets von Hieron beibehalten, namentlich beim gegürteten Chiton den grossen Bausch, unter welchem die dreiteiligen Gürtelenden hervorschauen. Aber während dieser Bausch bei Hieron fast stets wie von Luft erfüllt aussieht, hängt er bei Brygos natürlicher, schlaff herab. Die Aermel des Chitons pflegt Hieron stets verhältnismässig lang zu zeichnen, sie sind am unteren Ende entweder durch einen angenähten Bund verengert, so dass sie wieder eine bauschige Form gewinnen, oder das untere Ende zeigt freie

[10]) Abh. der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften III 1861.

[11]) Bei dem wenig gebildeten Hieron verschrieben in ΚΛΛΙΙΟΣ.

[12]) Wo diese Mäntel bei Duris vorkommen, Arch. Zeit. 41 (1883) Taf. 3, ist Duris, dessen selbständiges Gebiet Zweikampf und Palaistra ist, von Brygos abhängig.

Falten in der Art des Apoptygmas. Die langen Aermel hat Brygos für einzelne Fälle wohl während der ganzen Dauer seiner Thätigkeit beibehalten, doch zeigen sie dann durchweg eine geringere Stoffmasse, meist bevorzugt er aber später einen ganz kurzen Aermel, dessen äusserer Umriss durch eine Anzahl kleiner Bogen wiedergegeben wird, wofür die Londoner Schale und die Würzburger Beispiele bieten. Der Grund hierzu lag wohl weniger in einem Wechsel der Mode als darin, dass er gelernt hat, sehr schöne Arme zu zeichnen.* Charakteristisch für diese Schale wie für die ganze Gruppe ist auch die Ausschmückung der Wand mit Körben[13]).

Die schönste Figur der Londoner Schale, der jugendliche Schenke, führt uns zu einer anderen Vase, welche aus stilistischen Gründen und einer Anzahl charakteristischer Merkmale unbedenklich Brygos zugeschrieben werden kann und welche noch halb im Banne Hierons gemalt ist. Es ist eine gute Beobachtung Arndts (Studien zur Vasenkunde S. 115), dass dieser Schenke sehr ähnlich auf der schönen Vase mit Ἕκτορος λύτρα mon. d. i. VIII 27 wiederkehrt. Diese Vase zeigt aber auch, abgesehen von dieser anmutigen Knabengestalt, eine ganze Reihe anderer Uebereinstimmungen mit bezeugten Brygosvasen. Was zunächst die Männerkleidung betrifft, so finden sich ausser den ornamentalen Tupfen noch zwei Eigenheiten, welche man sich am besten an der Würzburger Schale vergegenwärtigen kann. Es sind dies die Reihen kleiner Punkte, welche senkrecht zu der Richtung der Falten stehen und aussehen wie Stiche, und die Ornamentierung des oberen Mantelrandes z. B. bei Achilleus, wo der obere Rand des dunkeln Streifens geradlinig, der untere wellig ist, eine Musterung, welche sich bei Hieron vereinzelt findet (mon. d. i. IX 43), bei Brygos fast regelmässig. Ausser diesen Einzelheiten der Tracht findet sich die charakteristische Säule, ferner kehren zwei von den drei Schildzeichen auf der bezeichneten Iliupersisschale des Brygos, sowie eines auf der vorhin für ihn in Anspruch genommenen mon. d. i. XI 33 wieder. Die Helme zeigen die charakteristische Form des Busches, welche Brygos mit Euphronios gemein hat, und welche beide von Duris scheidet. Für die Kopftracht verdienen noch hervorgehoben zu werden die in drei Zipfel endigenden Binden[14]). Es lässt sich nicht leugnen, dass die Lösung Hektors eine Komposition grossen Stiles ist, und doch ist sie, wie auch Arndt richtig bemerkt hat,

---

[13]) Ein Korb derselben Form erscheint auf einem Fragment, das Studniczka mit Recht dem Hieron zugeteilt hat (Jahrb. II S. 164). Ebenso erscheint dieser Korb, an eine Leier angebunden, auf der Würzburger Brygosschale. Als Wandfüllung findet er sich allerdings auch im Innenbilde der Eurystheusschale des Euphronios, dies ist jedoch auch in der Form des Kranzes, des Gürtels und der Leier abhängig von Hieron und Brygos oder den von ihnen bevorzugten Vorlagen.

[14]) Dieselben kehren wieder auf Duris' Silenpsykter (Wiener Vorlegebl. S. VI, 4), doch ist Duris auch bei diesem schönen Gefässe der empfangende Teil.

hervorgegangen aus den Symposiondarstellungen. Gerade die fast mechanische Nebeneinanderstellung des schmausenden Achill und des Priamos mit Gefolge ist von grösster Wirkung. Dass dieselbe nicht unbewusst ist, zeigt die Nebeneinanderstellung des schönen Knaben und des verwesenden Leichnams. Die Darstellung der Rückseite ist die von Hieron erlernte *profana conversazione,* welche durch Hinzufügung einiger Waffen in troische Sphäre gehoben ist. Die grossen Fortschritte gegenüber Hieron werden recht deutlich, wenn man Hierons Presbeia oder die Rückseite des Palladionstreits vergleicht. Die Gruppen der Achilleusvase sind jenen gegenüber deutlich als sprechende charakterisiert.

Auf Grund der beobachteten Eigenheiten müssen wir Brygos noch einige Schalen zuschreiben, welche stofflich seinen signierten Gefässen fernstehen und in die erste Periode gehören mögen. Von der schönen Rüstungsschale Gerhard A. V. IV 269, 270 (Mus. Greg. 81, 2) vergleiche man ausser den allgemeineren Merkmalen Einzelheiten wie die schräggestreiften Schwertscheiden und den Schnörkel am Knie der Beinschienen mit den gleichen Erscheinungen auf der Iliupersisschale. Ebenso sind die Knöchelbänder für Brygos bezeichnend. Die Einfassung des Innenbildes ist noch der von Hieron bevorzugte fortlaufende Mäander. Später bevorzugt Brygos einen Mäander, welcher in regelmässigen Zwischenräumen durch ein Kreuzmotiv unterbrochen wird, während z. B. Duris je einen Mäanderhaken und ein Kreuzmotiv regelmässig abwechseln lässt.

Alle bisher beobachteten Eigentümlichkeiten in Kleidung und Bewaffnung finden sich auf zwei interessanten Schalen, welche wir deshalb dem Brygos zuschreiben müssen und welche herausfordern zum Vergleich mit Euphronios und Duris. Zunächst die Cornetaner Schale mon. d. i. XI 20 (= Vorlegeblätter Ser. D. 8, 1). Wenn Kekulé (annali 1880 S. 75) sich zumeist an Duris gemahnt fühlte, so ging er aus von der Betrachtung der Aussenseite, welche Theseus' Flucht von Ariadne darstellt. Hier ist in der That grosse Aehnlichkeit mit der Theseusschale des Duris vorhanden, doch dürfte sie sich aus gemeinsamer Abhängigkeit von monumentalen Vorbildern erklären. Schon auf dieser Darstellung jedoch spricht die Gewandung der Ariadne deutlich für die Urheberschaft des Brygos. Dieselbe wird ausser Zweifel gestellt, wenn man die andere Aussenseite mit der Iliupersis des Brygos vergleicht. Helm, Beinschienen, Schild des Menelaos, alle kehren auf der Iliupersisschale genau so wieder, während Helena die grösste Aehnlichkeit mit der fliehenden Troerin hat, auch die dorische Architektur ist von anderen Brygosschalen genügend bekannt.

Von dieser Schale ist die ὅπλων κρίσις Archaeologia 32, 8, 9, 11 schon wegen des nahezu identischen Innenbildes nicht zu trennen. Dieselbe zeigt aber auch ausserdem fast sämtliche für Brygos bezeichnende Eigentümlichkeiten in Tracht und Bewaffnung.

Wenn man hier die ὅπλων κρίσις des Duris vergleichen wollte, so würde der Vergleich ohne Frage sehr zu Gunsten dieses Meisters ausfallen. Weit besser passt Agamemnon in die Mitte der Streitenden als die Frau auf der Londoner Schale, weit besser ist bei Duris das frohe Erstaunen des Odysseus, die Wendung der Athena zur siegreichen Partei. Bei der Annahme einer wesentlich internen Entwickelung der Vasenmalerei würden wir dann nicht umhin können, Duris für einen launenhaften Künstler zu halten, welcher zwar ebensogut zeichnen konnte, als Euphronios und Brygos, häufig aber viel schlechter zeichnete (man vergleiche nur Gerhard. Trinksch. u. Gef. 13 = Vorlegebl. Ser. 6, Ill. 2[15]) und Ser. 6, 8a, Klein Nr. 10). Auffallend würde jedoch bei dieser Auffassung sein, dass Vorzüge und Mängel sich nach dem Stoffe richten, dass der Zeichner Duris an gewissen Eigenheiten zwar überall zu erkennen ist, dass aber über diese hinaus eine so grosse Verschiedenheit herrscht, dass wir den Grund hiervon notwendig in der verschiedenartigen Beschaffenheit der Anregungen und Vorlagen suchen müssen.

II.

Duris.

Da Duris von Haus aus weniger begabt ist, als Brygos, wird eine Analyse seiner Arbeiten nach Gruppen hier weiter führen, als bei jenem, nur darf man sich auch hier nicht auf die bezeichneten Gefässe beschränken, obwohl Duris weit regelmässiger signierte als Brygos. Ich möchte nach den Darstellungen unterscheiden: I. Erotisches Genre (Unterhaltung und Symposion). II. Bakchisches und Komos. III. Palästra, Rüstungsszenen und Zweikampf. IV. Mythisches.

In den Darstellungen der ersten Klasse steht Duris, wie schon Klein bemerkt, Hieron und Brygos nahe, er bleibt jedoch in den Unterhaltungsszenen beträchtlich hinter beiden zurück. Seine erotischen Unterhaltungen bilden bereits den Uebergang zu den „Mantelfiguren“ auf dem Revers der jüngeren Kraterform, welche bald nach ihm aufkommt. Seinen Höhepunkt erreicht und überschreitet dies Genre bereits innerhalb der Thätigkeit des Hieron, welcher meist noch eine gewisse Innigkeit in diese Szenen hineinlegt, aber z. B. im Revers zum Palladionstreit bereits zu grosser Oede herabsinkt. Die Vorbilder für diese Unterhaltungen werden grossenteils in der sepulkralen Malerei und Plastik zu suchen sein. Eine Figur wie die auf der Stele des Alxenor ist mit leichter Mühe zum Erasten umzuwandeln. Auch für andere ruhig stehende und sitzende Gestalten, sowie für einzelne Krieger und Reiter bot jedenfalls die heilige Strasse zahlreiche Vorbilder. Falls es, was nicht unmöglich ist, gegen die Wende des sechsten und

[15]) Fehlt in Kleins Meistersignaturen.

fünften Jahrhunderts gemalte Darstellungen des Totenmales gab, würden aus dieser Quelle sich auch die Symposien als profane Umwertung erklären. Die sepulkrale Marmorplastik und Malerei kam mit den Genossen der Vorfahren des Praxiteles und Skopas von Paros und Naxos auf das Festland. In der ersten Zeit, als ihre Typen neu waren, sind die verwandten Typen der rotfigurigen Vasenmalerei mit Liebe gemalt worden, während sie bei Duris schon verfallen, weil bereits neue Anregungen im Vordergrunde stehen. Wenn man die Berliner Durisschale Arch. Zeit. 1883 T. 4 mit verwandten Darstellungen des Hieron oder Peithinos vergleicht, so ist die Abnahme des Interesses am Stoffe bei Duris augenfällig. Doch beweist die Berliner Unterrichtsschale, dass es Duris verstand, durch leichte Modifikationen den alten Typen einen neuen und ansprechenden Inhalt zu geben. Eine Mittelstellung zwischen Symposion und erotischer Unterhaltung nehmen die Kredenzszenen ein. Sie sind aber nicht von jenen abgeleitet, sondern stammen entweder aus der gleich zu besprechenden dionysischen Kunst (Exekias, Wiener Vorlegebl. 1888 VI 26), oder zum grösseren Teil aus dem Typus der Götterversammlung, und zwar aus der altertümlicheren und feierlicheren Darstellungsweise der thronenden Götter (Berliner Sosiasschale, Oltos mon. d. i. X 23. 24). Diese Szenen rücken zunächst von der göttlichen in die heroische Sphäre und treten in den Dienst der homerischen Kunst, zuletzt erst werden sie auf Menschen der Gegenwart übertragen, wohl nicht ohne Einfluss der Perserkriege. Die Entwickelung dieser Typen ist besonders lehrreich, weil sie sich von streng archaischer Zeit bis über den durch Polygnot hervorgerufenen Stilumschwung herab verfolgen lässt. (Sicher nachpolygnotisch sind die Kredenzszenen bei Gerhard A. V. II 150, III 189, erstere aus unbekannter Sage.) Die Berliner Euphroniosschale, welche vielleicht schon Polygnot voraussetzt und möglicherweise einem jüngeren Euphronios gehört, zeigt, welche selbständige Ausbildung man dem schönen Typus angedeihen liess. Auch für Brygos hat die heroische Kredenzszene einen eigentümlichen Reiz, wie am besten aus dem Innenbilde der Persisschale zu ersehen ist. Wenn Klein [16]) meint, Brygos sei für das Innenbild die Vorlage ausgegangen, welche er nun durch eine troisch sein sollende Kredenzszene, der man aber die Verlegenheit deutlich anmerke, ersetze, so scheint mir vielmehr klar zu sein, dass die Bevorzugung der anmutigen Kredenzszene, ein bei Brygos auch sonst hervortretender Hang zum Idyllischen, die einzige Ursache ist, aus welcher sich die Verwirrung der Aussenbilder erklärt, nur hier vermag ich Verlegenheit zu bemerken und zwar in den Beischriften, in deren Deutung ich Klein vollständig beistimme [17]). Duris, der auch in diesen Kredenzszenen formell

[16]) Euphronios [2] S. 179.

[17]) Die Buchstabenreste bei dem einen Griechen, NCF$\not{}$, in welchen Purgold die Endung ά]νθης vermutete, möchte ich zu Μενέσθης ergänzen.

Vortreffliches leistet, unterscheidet sich hier charakteristisch von Brygos, er bleibt entweder bei der göttlichen Kredenzszene stehen, oder giebt gleich die letzte Umbildung des Typus, „des Kriegers Auszug“ [18]). Eine etwas äusserliche Vermischung beider Typen zeigt das Innenbild der Berliner Schale Arch. Zeit. 1883 T. 1.

Es wurde bereits bemerkt, dass die aus den Götterversammlungen abgeleiteten Kredenzszenen mit den dionysischen Darstellungen in engem Zusammenhange stehen. Es bedarf eines kurzen Rückblicks auf die schwarzfigurige Technik, diesen Zusammenhang nachzuweisen. Dass der Kult des Dionysos von alters her einen eigenen Zweig der Malerei gefördert hat, geht aus denjenigen Vasenbildern hervor, welche schwarzfigurige Pinakes zur Darstellung bringen. Die auf diesen vorkommenden Figuren und Szenen sind, soweit kenntlich, zum grossen Teil dionysisch, wir können sie uns nach Vasenbildern des Exekias und Amasis rekonstruieren. Darstellungen aus dem Treiben des dionysischen Thiasos, sowie des Gottes selbst und seiner Familie scheinen das Hauptthema dieser Votivtafeln gebildet zu haben. Aber neben diesen Situationsbildern war sehr früh einer der Hauptertolge des Gottes bildlich gefeiert worden, die Rückführung des Hephaistos in den Olymp. Diese Szene war dargestellt im Tempel der Athena Chalkioikos von dem altspartanischen Toreuten Gitiadas [19]) und am amyklaeischen Thron des Bathykles [20]). Ein Gemälde desselben Vorwurfs wahrscheinlich aus späterer Zeit wird von Pausanias I 20, 3 erwähnt. Erhalten sind uns hocharchaische Darstellungen des Vorgangs auf zwei ionischen Vasen, welche der Klasse der Busirisvase angehören und aus attischer Fabrik auf der Françoisvase und wahrscheinlich auf der hochaltertümlichen vom Hydragiebel abhängigen Vase Gerhard A. V. II 95 96 (vgl. auch A. V. IV 285, 286).

Wir werden also die Geläufigkeit derartiger Darstellungen unbedenklich für das sechste Jahrhundert voraussetzen dürfen. Mit dem Aufkommen der an der insularen Marmorplastik ausgebildeten polychromen Malerei, welcher im Handwerk die rotfigurige Technik auf dem Fusse folgt [21]), macht

[18]) Vgl. Klein, Euphronios² S. 246.

[19]) Paus. III 17, 3.

[20]) Paus. III 18, 9.

[21]) Die polychrome Malerei auf weissem Thongrund lässt sich nicht mehr als ein jüngerer Seitenzweig der rotfigurigen Technik auffassen, seit wir in den Gefässen des Pasiades, von welchen zwei durch F. Hausers überzeugende Vermutung (Neuatt. Rel. S. 129. 166) wiedergewonnen sind, Beispiele dieser Technik besitzen, deren altertümlichste nicht jünger sein können als Epiktet. Die Technik wird am Alabastron aufgekommen sein, wo der Pfeifenthon ja nur ein billigeres Surrogat des Alabasters ist, welcher natürlich genau so bemalt wurde wie der Marmor. Aus der sehr ökonomisch polychromen Malerei wird sich bald die blosse Umrisszeichnung entwickelt haben; für diese war der weisse Thongrund überflüssig; indem man auf den gewohnten Thon zurückgriff, verwendete man den von der schwarzfigurigen Technik her gewohnten Firnis

sich namentlich in der Behandlung der dionysischen Stoffe ein gewaltiger Fortschritt geltend, ein sicherer Beweis für das fortdauernde Patronat des Dionysos über die Malerei [22]).

Das älteste polychrome Gefäss, das wir kennen, das Alabastron des Pasiades, führt uns in den dionysischen Kreis. Wir werden von demselben oder sehr verwandten Malern (vgl. Anmerk. 21) sehr ähnliche, nur grössere und reicher ausgeführte Pinakes in den Heiligtümern des Dionysos voraussetzen dürfen und in diesen die unmittelbaren Vorbilder eines Epiktet, Pamphaios, Hermaios zu erblicken haben. In derselben Schicht der Nekropole von Marion wie das Alabastron des Pasiades fand sich eine Schale des Hermaios, deren Innenbild Dionysos selbst darstellt, wie er im Schreiten sich umblickt, in der vorgestreckten Hand eine mächtige Rebe, in der andern, vor der Mitte der Brust, ein Trinkhorn haltend (Klein S. 221). Es ist dies eine Modifikation eines altertümlicheren Typus, welchen die schwarzfigurigen Vasen unzählige Male wiederholen. Dionysos pflegt hier ruhig zu stehen, der Kopf ist nach vorn gerichtet, das Trinkgefäss befindet sich in der vorgestreckten Hand. Nahezu ebenso häufig wie dieser Typus in der schwarzfigurigen Technik findet sich der des Hermaios auf den rotfigurigen Vasen [23]). Wenn man als Vorlage für den schwarzfigurigen Typus allenfalls ein Xoanon annehmen könnte, was aber keineswegs nötig ist, so weist der Typus der rotfigurigen Vasen mit Entschiedenheit auf eine malerische Vorlage. Die gänzliche Wendung des Kopfes, die bedeutende Rolle, welche die Rebe spielt, die Durchschneidung des Oberkörpers durch den Arm mit dem Gefäss, lassen sich in diesem Stil aus keiner plastischen Vorlage erklären.

Schon auf den Vasen schwarzfiguriger Technik erscheint Dionysos selten allein, er ist der geselligste der Götter, sein Gefolge ehrt ihn durch

zur Füllung des Grundes, um die an der monochromen Technik erlernte Verfeinerung der Innenzeichnung nicht preiszugeben. Vielleicht ist Pasiades persönlich an diesem Umschwung beteiligt, indem er vom Marmormaler zum κεραμεύς wird. CIA IV 2 Nr. 373^{96} fordert zu der Ergänzung auf: Ἀρ]ιστίων | καὶ Πασιά[δης | ἀνέ || θεσα]ν τῇ Ἀθηναίᾳ | ἀ[παρχήν. Wie, wenn Pasiades die Marmorarbeiten des Pariers Aristion bemalt hätte, und die Weihung von dieser Arbeitsteilung Zeugnis ablegte? Der Name des Pasiades weist auf dorisches Sprachgebiet (Sikyon oder Korinth?). Attisch und ionisch entspricht ihm Ktesiades. Dafür, dass Pasiades nur ausnahmsweise ein kostbares Gefäss (auf Bestellung) malte, spricht auch, dass er am italischen Export gar nicht beteiligt ist, dagegen, wenn Hausers Vermutung, wie ich nicht zweifle, richtig ist, zwei seiner Gefässe aus Attika stammen, das dritte aus Cypern, das mit Athen durch lebhafte persönliche Beziehungen verbunden war.

[22]) Für spätere Zeit kann ich nachträglich auf Kleins Beobachtung arch. epigr. Mitteil. XII S. 100 verweisen.

[23]) Beispielshalber bei Gerhard A. V. IV 273, 319; Gazette arch. I 4. Die schwarzfigurige Vase des gleichen Typus Museo greg. II 69, 3 ist den rotfigurigen gleichzeitig

überströmende Lebenslust. In den Schilderungen des dionysischen Thiasos war der Zeichenkunst ein unermessliches Uebungsfeld gegeben, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass an diesem Thema sich der Uebergang der archaischen Gebundenheit einerseits, übertriebenen Lebhaftigkeit andrerseits zu der freien Bewegtheit, welche uns in der rotfigurigen Technik entgegentritt, zuerst vollzogen hat. Bereits bei Epiktet und Kachrylion lässt sich beobachten, wie fruchtbar die dionysischen Typen wirken, wie die komplizierten Stellungen und Motive, welche am bakchischen Thiasos erlernt worden sind, ins Menschliche übersetzt die Elemente zum Komos bilden. Bei zwei Vasenmalern sind sodann die dionysischen Stoffe so ungleich vollendeter als alles andere, was sie gemalt haben, dass man zu der Annahme gezwungen wird, dass sie hier unmittelbar aus der Quelle schöpfen, während sie im übrigen mehr auf eigene Kraft angewiesen sind, oder wenigstens gleich vollendete Vorbilder nicht besitzen. Es ist dies Oltos und Hieron. Man braucht von der mon. d. i. X 23, 24 abgebildeten Schale des Oltos nur das Innenbild mit den Aussenbildern zu vergleichen, um sich den Abstand klar zu machen. Dieser erklärt sich nicht etwa aus ungleichmässiger Sorgfalt des Vasenmalers, sondern einzig aus verschiedener Beschaffenheit der Vorlagen. Die Aussenbilder sind eben ein Auszug aus einer malerischen Rückholung des Hephaistos durch Dionysos. Der Zusammenhang mag vielleicht nicht ganz verstanden sein, aber der stilistische Charakter wird um so treuer gewahrt sein. Der Gegensatz zwischen den feierlich thronenden Göttern und dem lärmenden Schwarm des Dionysos geht über das selbständige künstlerische Vermögen des Oltos hinaus. Dasselbe gilt von den bakchischen Kompositionen des Hieron im Vergleich mit seinen übrigen Leistungen. Noch erkennbar ist der Einfluss der dionysischen Kunst auf Brygos, er hat aus dem göttlichen Thiasos den menschlichen Komos in höchster Vollendung geformt. Das Verhältnis ist noch deutlich an einer schönen Schale, die, wenn nicht von Brygos selbst, von einem Doppelgänger des Meisters herrührt, der mon. d. i. V 35 abgebildeten Schale[24]). Hier ist auf der einen Seite die Rückführung des Hephaistos in Form eines dionysischen Komos dargestellt, auf der anderen Seite hat die Götterversammlung dem menschlichen Komos weichen müssen; nur ein Excerpt der Götterversammlung ist im Innenbilde bewahrt geblieben: Hera thront mit Szepter und Schale, vor ihr steht in königlichem Habitus Prometheus, ein Bild, dessen Stimmung an die Kredenzszenen gemahnt. Aber mochte es nicht einst eine bestimmtere Bedeutung haben? Wenn man die Gruppe in eine Götterversammlung versetzt, so erläutert sie am besten die Rückkehr des Hephaistos, der allein im stande ist, Hera zu lösen, neben welcher Prome-

[24]) Das Mittelglied zwischen dieser Schale und der bezeichneten Satyrschale des Brygos bildet die bei Duc de Luynes pl. 33 abgebildete Vase.

theus ratlos steht. Hierdurch wird das vorhin Bemerkte über die Herkunft der Kredenzszenen aus Kompositionen prägnanteren Sinnes bestätigt, wie überhaupt die bakchische Malerei den Einblick in die Entstehung einer ganzen Anzahl profaner Typen gestattet. Es ist lehrreich, zu beobachten, wie Hieron noch an den sakralen Stoff gebunden ist, während Brygos das Erlernte vollkommen frei beherrscht. Wenn Brygos wie Duris in ihren Satyrvasen vielleicht bereits vom Drama beeinflusst sind, so setzen diese eine vollkommene Beherrschung des künstlerischen Ausdrucks voraus, welche zur selbständigen Schöpfung neuer Typen ausreicht, so dass hier die Frage, wo diese Meister zeichnen gelernt haben, vergeblich sein würde. Bei Brygos, dem Meister des Komos, dem Genossen Hierons ist der Zusammenhang mit der bakchischen Malerei noch verfolgbar, die Vorzüge, welche den Satyrpsykter des Duris auszeichnen, sind dagegen auf einem anderen Felde erlernt, dem der Zweikampf- und Palästradarstellungen, welche die beste Gelegenheit boten, die mannigfaltigsten kühnen Darstellungen und Bewegungen mit fein durchgebildetem anatomischen Detail darstellen zu lernen und welche des Künstlers eigentliche Domäne sind. Es wird sich aus den inneren Verhältnissen des ἐργαστήριον erklären, wenn Duris in seinem Satyrpsykter als Konkurrent des Brygos erscheint, an den auch Einzelheiten, wie Form der Tänien erinnern, die Mittel zur Konkurrenz verdankt er aber nicht, wie Brygos, der bakchischen Kunst, sondern seinen palästrischen Studien.

Die Verfolgung dieser Stoffe durch die schwarzfigurige Technik hindurch können wir uns hier ersparen, da sie mit der neuen Technik vollständig neu belebt auftreten. Wenn wir bereits bei Epiktet und Kachrylion, und weniger gelungen bei Pamphaios, Darstellungen von Kriegern in den mannigfaltigsten, zum Teil kühnsten Stellungen finden, so mag die Aufgabe, das Schalenrund zu füllen, hier die Schöpfung manches Motivs veranlasst haben; die Anregung wird aber auch hier von der sepulkralen Malerei ausgegangen sein, welche namentlich in nebensächlichen Darstellungen keine Veranlassung hatte, den Verstorbenen immer in der ruhigen Stellung des Aristion abzubilden.

Nachdem sich die Ausbildung der Motive und die Verfeinerung der Zeichnung an der Einzelfigur vollzogen hatte, machte sich bald das Bedürfnis nach figurenreichen Kampfdarstellungen wieder geltend. Gegenüber den steif symmetrischen oder unruhig bewegten Darstellungen vom Tode Memnons oder Achills in der schwarzfigurigen Technik bezeichnen die rotfigurigen Vasen, zum Beispiel die, welche den Tod Hektors darstellen, einen Fortschritt, welcher sicherlich nicht auf dem Boden des Handwerks zuerst gemacht worden ist. Unter den Vasenmalern ist Duris der Chorführer für Kampfdarstellungen und Palästraszenen. Er übertrifft hierin seine sonstigen Leistungen ebenso, wie Hieron die seinigen in den Darstellungen des dionysischen Thiasos. Wenn wir aber bei Hieron genötigt waren, die Vor-

lagen auf dem Gebiete der für uns verlorenen monumentalen Malerei zu suchen, sind wir bei Duris insofern glücklicher daran, als uns noch Reste der monumentalen Kunst erhalten sind, durch welche uns die spezielle Vortrefflichkeit seiner Kampf- und Palästradarstellungen verständlich wird: ich meine die Werke der äginetischen Schule, welche ebenfalls im engen Rahmen dieser nahe verwandten Aufgaben ihr Höchstes leistete. Wenn ich nicht irre, giebt es für die Abhängigkeit von dieser Schule ein eigenhändiges Zeugnis des Duris, die Berliner Erzgiessereischale bei Gerhard Trinkschalen 12, 13 [25]). Auf dieser Schale stimmen nicht nur allgemeine Typen, wie der lanzenschwingende Krieger und die Besucher der Werkstatt gut mit solchen von bezeugten Durisvasen überein, sondern es finden sich auch einzelne persönliche Eigentümlichkeiten dieses Meisters. Die Ausfüllung des Hintergrundes mit Gerät ist von seiner Schulvase her bekannt. Eine weitere Eigenheit, welche sich hier beobachten lässt, findet sich auch sonst öfters: Duris pflegt, wenn er bei einer Figur das Profil vom Rücken aus sehen lässt, die betreffende Schulter beträchtlich zu hoch zu zeichnen, fast bis zur Mundhöhe reichend. Darauf, dass das Innenbild, die Anfertigung der Waffen Achills durch Hephaist das schönste Gegenstück zum Innenbilde der ὅπλων κρίσις des Duris bildet, will ich kein Gewicht legen, da dieser Zusammenhang ein zufälliger sein könnte. Eine erwünschte äussere Bestätigung der Zuteilung bringt noch der Lieblingsname Diogenes. Derselbe kehrt wieder auf der schönen Palästritenschale bei Gerhard A. V. IV 271, welche bereits P. J. Meier Arch. Zeitg. 1883, Sp. 12 mit vollem Recht dem Duris zugeteilt hat. Wie auf der Schulvase hat der Künstler auf diesem Gefäss aus lauter geläufigen Typen ein neues Ganzes geschaffen, das uns mit unmittelbarer Frische das Treiben jener Zeit vergegenwärtigt. Die am Ofen hängenden thönernen Masken und Pinakes veranschaulichen klar die intime Kameradschaft zwischen Töpferei und Erzguss [26]). Sieger und Besiegter, wie sie Duris mit Vorliebe malt, werden hier in monumentaler Kunst ausgeführt. Ausser den Lanzenschwingern finden sich noch andere Typen der äginetischen Giebel auf Vasen des Duris in grosser Aehnlichkeit wieder. Man vergleiche z. B. den Sterbenden, Arch. Zeit. 1883 Taf. 3 unten.

Noch weitergehend wird die Uebereinstimmung, wenn wir ein weiteres unbezeichnetes Gefäss denen des Duris hinzufügen. Es ist die schöne Schale Museo Gregoriano II. 74. 1 (= Gerhard A. V. II 109 III 202, 3—5). Diese Schale hat nicht nur die Duris geläufige Einfassung des Innenbildes, in

---

[25]) Besprochen von O. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1867 S. 102 ff.

[26]) Wenig würde es an der Sache ändern, wenn Rossbachs wenig wahrscheinliche Vermutung (bull. d. i. III S. 67, 1), die in Arbeit befindlichen Statuen seien aus Terracotta, das Richtige träfe, da solche Terracottastatuen doch auch den Erzguss voraussetzen würden. Auf Erz weist auch das Innenbild mit Entschiedenheit. Vgl. jetzt auch Blümner Athen. Mitteil. XIV S. 150, 2.

welcher Kreuz- und Mäandermotive regelmässig abwechseln, sondern unter den Henkeln auch die speziell für Duris charakteristische Palmettenform, ausserdem zeigen die Darstellungen der Aussenseite weitgehende Uebereinstimmungen mit dem signierten Gefäss, Wien. Vorlegebl. S. VI 7 (Klein Nr. 21). P. J. Meier hat letztere Vase auch richtig gedeutet als eine Umwertung des Typus von Hektors Tod. Wenn nun beide Schalen von Duris stammen, so gewähren sie einen lehrreichen Einblick in den Grad von Selbständigkeit, welchen der Vasenmaler seinen Vorbildern gegenüber besass. Wir haben im ersten Falle die Wiederholung eines monumental fixierten Typus, welcher im anderen Falle so frei zur Darstellung anderer Homerszenen benutzt wird, dass die Beischriften bereits Rätsel aufzugeben scheinen, ein neuer Beweis, dass die Selbständigkeit auch eines intelligenten Vasenmalers wie Duris nicht in der Schöpfung neuer Typen, sondern lediglich in der Kontamination und Umwertung überkommener besteht. Machen wir also von dem Rechte Gebrauch, die wohlüberlegte und gut abgewogene-Komposition von Hektors Tod auf der unsignierten Vase für die handwerksmässige Wiederholung eines monumentalen Typus zu fassen, so fällt sofort die grosse Verwandtschaft der Athena mit jener aus dem äginetischen Giebel auf. Nicht nur die Haltung der Attribute entspricht, soweit es die Verschiedenheit der Monumente zulässt, auch das Standmotiv des mit gebogenem Knie vorgesetzten Fusses bei fest aufgesetzter Sohle ist beiden Figuren gemeinsam, was um so bedeutsamer ist, als dies Motiv auf verhältnismässig kurze Zeit vor und nach den Perserkriegen beschränkt ist [27]). Sogar solche Einzelheiten, wie Schnitt und ἀναβολή des Peplos stimmen genau überein. Weniger unmittelbare Vergleiche mit äginetischen Werken lassen die palästritischen Darstellungen des Duris zu, da uns hier die Vorbilder nicht erhalten sind. Indessen wird diese Lücke durch die Verwandtschaft zwischen Kampf und Palästra einigermassen ausgefüllt. So wüsste ich für die zugreifenden Figuren aus Aegina keine nähere Parallele als einige Ringergruppen des Duris, was daher rührt, dass eben jene Zugreifenden erst aus dem palästritischen Typus abgeleitet sind.

Fassen wir, ehe wir weiter gehen, die aus der Analyse der Durisvasen gewonnenen Ergebnisse kurz zusammen. Duris ist ein Vasenmaler von gleichmässigem Fleiss und von tüchtiger Technik. Handwerksmässig scheint er Hieron und Brygos nahe zu stehen, wiederholt aber deren Lieblingsdarstellungen ohne persönliches Interesse. Dass er nicht ungebildet ist, verrät seine Schulschale und seine nicht verständnislose Umwertung troischer Typen. Technisch am vollkommensten sind seine Darstellungen des Kampfes und der Palästra. Dieser künstlerische Vorzug einer bestimmten Klasse von Darstellungen, sowie das homerische Interesse erklärt sich aus

[27]) Untere Grenze ist in der Malerei Polygnot, in der Plastik Pheidias

seiner engen Anlehnung an die monumentale Erzgiesserei der Aegineten, welche die gleichen Interessen ebenso einseitig pflegten.

Vielleicht ist diese Anlehnung keine zufällige. Es ist wiederholt bemerkt worden, dass der Name Duris nicht attisch ist. Man darf dabei von der Transskription Δοῦρις, die durch die Vasen nicht geboten ist, allerdings nicht ausgehen, aber da auch der Name Δόρις in Attika nicht vorkommt, ist es doch wahrscheinlich, dass der Name Duris lautete und ionisch ist. Nun ist es eine längst als wahrscheinlich angenommene Folgerung aus dem Gang der griechischen Kunst von Osten nach Westen, dass die äginetische Erzgiesserei durch samischen Zuzug angeregt worden ist. Die Vermutung dürfte daher nicht zu kühn sein, dass mit anderen samischen Künstlern auch der Töpfer Duris in Athen vor der drohenden Persergefahr Zuflucht gesucht habe, dass die nämlichen ionischen Künstler die attische und die äginetische Kunst neu befruchtet haben. Die damals noch enge Verbindung zwischen Kunst und Handwerk würde auf der Berliner Erzgiessereischale verewigt sein.

Ist diese Erklärung der Thatsachen richtig, so ergiebt sich aus dem Vergleich der handwerksmässigen Erzeugnisse des Duris mit den monumentalen Resten derselben Richtung, wie weit die Heranziehung des Kunstgewerbes zur Kunstgeschichte gerechtfertigt ist. Mag man den Abstand immerhin so betrachten, wie den zwischen Majolika- und Tafelmalerei in der Renaissance, so erhellt doch, dass die Kunstindustrie ein treuer Spiegel für die Fortschritte in den einzelnen Motiven und in der Komposition ist, und wo sie ihr Glück auf eigene Faust versucht, sich alsbald selbst verrät.

Es würde auf dem bisher befolgten Wege liegen, an die Analyse der Zweikämpfe die der Iliupersisdarstellungen, an die der Palästraszenen die der so verwandten Theseusthaten zu knüpfen; doch sind die hieran sich knüpfenden Fragen bereits so vielfach behandelt, dass ein Eingehen auf sie an dieser Stelle zu weit führen würde. Ich will zum Schluss lieber noch einen Vorwurf der Vasenmalerei besprechen, dessen prinzipielle Behandlung von der jener Stoffe nicht verschieden ist, dessen Interpretation aber eigentümliche, noch wenig erörterte Schwierigkeiten bietet.

Von den Darstellungen des Waffenstreites und der ὅπλων κρίσις ist die von Duris signierte unzweifelhaft die gelungenste. Wir sahen bereits oben (S. 76), dass sich hier Brygos ebenso wie bei der Darstellung der Iliupersis durch grössere Sorglosigkeit und Selbständigkeit von einer vortrefflichen Vorlage zum Nachteil seiner Darstellung weiter entfernt. Wir werden nach den bisherigen Erfahrungen die Vorzüge der Darstellung des Duris ohne Bedenken der gewissenhaften Anlehnung an eine ausgezeichnete monumentale Vorlage zuschreiben, da wir erkannt haben, dass sein persönliches Talent wohl dazu ausreichte, aus geläufigen Typen liebenswürdige Szenen aus dem täglichen Leben neu zusammenzusetzen, nicht aber selbständige

heroische Kompositionen ohne Anstoss zu schaffen. Wir haben auch nicht nötig, die monumentalen Vorbilder hier in einem anderen Kreise zu suchen, als in dem bisher für Duris als massgebend nachgewiesenen der samisch-äginetischen Kunst. Dass der drohende Waffenstreit nur ein besonderer Fall der Homerischen Zweikämpfe ist und sich mit denselben Mitteln wie diese bestreiten lässt, ist einleuchtend. Ferner abzuliegen scheint auf den ersten Blick das offenbar als Gegenstück komponierte Gericht der Achäer. Doch auch hier bietet sich ungesucht eine äginetische Parallele. In Olympia befand sich nach Pausanias V 25, 8 ein Weihgeschenk der Achäer von der Hand des Onatas: *Ἀχαιῶν ὅσοι προκαλεσαμένου τοῦ Ἕκτορος ἐς μονομαχίαν ἄνδρα Ἕλληνα τὸν κλῆρον ὑπέμειναν. οὗτοι μὲν δὴ ἑστήκασι — — δόρασι καὶ ἀσπίσιν ὡπλισμένοι. ἀπαντικρὺ δὲ ἐπὶ ἑτέρου βάθρου πεποίηται Νέστωρ τὸν ἑκάστου κλῆρον ἐσβεβληκὼς ἐς τὴν κυνῆν.* Hier wie auf der *ὅπλων κρίσις* des Duris finden wir dasselbe Interesse an der Darstellung Homerischer Helden, deren Vereinigung durch einen Moment höchster Spannung passend motiviert ist. Wenn demnach kein Grund besteht, die Vorbilder des Duris für diese Komposition in einem anderen Kreise zu suchen, als die bisher nachgewiesenen, so muss doch die Frage aufgeworfen werden, ob diese Vorbilder derselben Technik wie diese, äginetischem Erzguss angehörten. Ich glaube diese Frage verneinen zu müssen und möchte vielmehr an malerische Vorbilder derselben Richtung denken. Gegen ein plastisches Vorbild spricht zunächst die Ausdehnung der als Gegenstücke komponierten Szenen. An Giebelgruppen lässt sich wegen der vollkommen friesartigen Komposition nicht denken, und Statuengruppen wie die des Onatas haben in jener Zeit zu den Ausnahmen gehört. Auch ist die Komposition der Durisschale jener der Gruppe des Onatas ohne Zweifel an Bewegtheit überlegen, obwohl sie zeitlich vorangehen wird. Eine so geschlossene Komposition mit derartig sich schneidenden Linien, wie sie der Waffenstreit des Duris zeigt, ist naturgemäss zuerst in der Malerei versucht und gelungen, welche am wenigsten mit dem Widerstand des Stoffes zu kämpfen hat. Dass es sich bei Duris um verhältnismässig treue Wiedergabe einer monumental malerischen Vorlage handelt, geht ausser aus den schlechteren Wiederholungen derselben Szenen auch noch hervor aus der Wiederholung desselben Kompositionsschemas für andere Szenen auf verwandten Vasen. Ausser dem sogleich zu besprechenden Palladionstreit des Hieron kommt hier namentlich die schöne fragmentierte Schale mon. d. i. II 11 in Betracht, deren Darstellung noch nicht genügend gedeutet ist. Nach den lanzenschwingenden Kriegern der einen Seite würde man am ehesten geneigt sein, auch diese Schale dem Duris zuzuschreiben. Wenigstens kehren bei ihm alle einzelnen Stücke der Bewaffnung genau so wieder, während stilistische Eigentümlichkeiten, wie die etwas steife und trockene Stilisierung des unteren Chitonrandes gegen Euphronios und Brygos sprechen. Die Hauptdarstellung ist jedoch die der anderen Seite, welche in der Kom-

position dem Waffenstreit entspricht. In den Hauptzügen ist hier noch kenntlich: Ein Jüngling und eine Frau stehen sich mit gezückten Schwertern gegenüber, bereit, auf einander loszustürzen; den bewaffneten Arm des Jünglings hält eine Frau mit beiden Händen fest, das Schwert seiner Gegnerin sucht dieser ein Mann zu entwinden, auf beiden Seiten befand sich noch eine Frau, so dass die Komposition vollständig symmetrisch war. Schon die Beschreibung ergiebt, dass die von de Witte annali 1834 S. 296 vorgeschlagene Deutung auf Achill bei Lykomedes unhaltbar ist. Auch an Orest und Klytämnestra kann man nicht denken, es handelt sich offenbar, wie in den anderen Fällen, um einen vereitelten Zweikampf. Die Richtung, in welcher die Deutung zu suchen ist, giebt vielleicht das Innenbild der Hieronschale mit dem Palladionstreit. Hier zückt Theseus das Schwert gegen seine Mutter, welche flehend sein Kinn berührt. Die Vermutung Otto Jahns (annali 1858 S. 260) scheint mir unabweislich, dass hier eine Theseussage zu Grunde liegt, welche wahrscheinlich durch die Gestaltung, welche Euripides der Jonsage gab, verdrängt worden wäre, und welche wir uns demgemäss nach diesem Drama zu rekonstruieren hätten. Danach wäre die Voraussetzung der Schale des Hieron, dass Aithra neben Medea als Magd in Athen lebt, dass Medea sie angestiftet hat, ihren Sohn, den sie nicht kennt, zu vergiften, dass Theseus gegen die Giftmischerin das Schwert zieht, an welchem sie ihn als ihren Sohn erkennt. Im Zusammenhang einer solchen Sage könnte man sich die Fragmente unserer Schale denken, etwa Theseus und Medea in offenem Kampfe einander gegenüber, nachdem der Giftmord missglückt ist. Die beiden vermittelnden Figuren würden dann Aigeus und Aithra zu benennen sein. Jedenfalls haben wir es hier mit der künstlerisch durchdachten Komposition einer in der Vasenmalerei nicht geläufigen Sage zu thun.

Ebenso scheint auf den ersten Blick der Palladionstreit des Hieron beurteilt werden zu müssen. Er zeigt eine für jenen Maler, der doch sonst die epischen Typen recht unpassend kontaminiert, ungewöhnlich künstliche Komposition mit jener Mischung von Symmetrie und Parallelismus, welche Löschcke als Prinzip des olympischen Ostgiebels nachgewiesen hat. Um zu entscheiden, ob hier eine vierte Anwendung desselben Kompositionsschemas vorliegt oder nur eine ausnahmsweise gelungene Typenumwertung, ist es dringend notwendig, sich mit der sachlichen Deutung der merkwürdigen Vase zu beschäftigen. Seit dem ersten Bekanntwerden dieses Vasenbildes herrscht über die Deutung desselben ein unheimlich zurückhaltendes Schweigen; Otto Jahn, annali 1858 S. 258 ff. begnügte sich zu konstatieren, dass bereits hier ein Motiv vorgebildet sei, welches er nach Welckers Vorgange ohne hinreichenden Grund für die Lakainai des Sophokles vorausgesetzt hatte. Kleins Behandlung der Troilosschale des Euphronios legt die Befürchtung nahe, dass auch unsere Hieronschale einst in engere Verbindung

mit Sophokles' Lakainai gebracht werden könne. Da hierdurch die ganze Vasenchronologie wieder in Frage gestellt werden würde, so müssen wir auch aus diesem Grunde bei der Erklärung dieser Schale etwas verweilen.

Die Beziehungen des Epiktetischen Kreises zum attischen Drama des fünften Jahrhunderts sind, soweit überhaupt Gründe dafür angeführt worden sind, widerlegt. Die Erklärung, weshalb jene Vasenmaler von der Tragödie noch unabhängig sind, giebt die richtige Chronologie. Wir werden also auch für die Erklärung des Hieron auf Sophokles verzichten müssen, ganz abgesehen davon, dass wir vom Inhalte der Lakainai so gut wie gar nichts wissen. Wenn einige Möglichkeit vorhanden wäre, das doppelte Palladion aus dem Epos oder der Atthis zu erklären, so würden ja von hier ausgehende Erklärungsversuche am nächsten liegen; aber diese Möglichkeit ist nicht vorhanden, beide Ueberlieferungen kennen nur das von Diomedes erbeutete Palladion. Diesen Schwierigkeiten gegenüber sei ein neuer Deutungsversuch gestattet, welcher zugleich der Chronologie und dem burlesken Eindruck, welchen die Szene wohl auf jeden unbefangenen Beschauer macht, gerecht wird. Odysseus ist ein Lieblingsheld der sicilischen Komödie. Der Hauptvertreter dieser Komödie Epicharm hatte einen Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος geschrieben, über dessen Gang wir neuerdings durch ein auf Papyrus erhaltenes Bruchstück aus der Sammlung des Erzherzogs Rainer genauer unterrichtet sind. Die in den erhaltenen 10 Versen von dem Helden selbst geschilderte Situation ist nach Gomperz [28]) folgende: „Der verschlagene Held, der zum Späheramte bestimmt war — und wie sollte zu solchem Geschäfte ein anderer [als Odysseus] erkoren werden? — wendet seine Verschlagenheit nicht gegen den Feind, sondern gegen seine eigenen Auftraggeber, denen er weismachen will, die kühne That ruhmvoll vollbracht zu haben, während er in Wahrheit fern von der feindlichen Stadt geweilt und in aller Musse das Märchen ersonnen hat, durch welches er den Hirten der Völker und seine Scharen zu täuschen gewillt ist." Wie, wenn Odysseus zur Beglaubigung seines Märchens ein falsches Palladion mitgebracht oder eigens eines gefälscht hätte und dann von den Achäern durch Diomedes entlarvt worden wäre, der inzwischen ausgeführt hätte, was Odysseus vorgab? Mir scheint ein solcher Palladionstreit für die sicilische Komödie wenigstens geeigneter als für das Drama des Sophokles.

Eine bedeutende Stütze würde unsere Vermutung gewinnen, wenn es erlaubt wäre, die Τρῶες des Epicharm für identisch mit dem Odysseus zu halten. Dass dies nicht unmöglich ist, beweist der Doppeltitel Κωμασταὶ ἢ Ἥφαιστος (Athenäus IX. p. 389 a). Der aus den Τρῶες erhaltene Vers (167 Mullach): Παντὸς ἐκ ξύλου κλῳός τέ κα γένοιτο καὶ θεός, würde vortrefflich in

[28]) Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer V S. 4 des Separatabdrucks.

den Palladionstreit speziell auf ein gefälschtes Palladion passen. Wenn nun auch diese Kombination im einzelnen unsicher sein mag, so lässt sich doch auch anderweitig der Einfluss der sicilischen Komödie auf die attische Vasenmalerei und speziell auf Hieron nachweisen. Für die mon. d. i. II. 48 abgebildete Schale ist noch keine plausiblere Erklärung als die auf die Oidipussage laut geworden; den Glauben an diese Erklärung verhindert wohl aber der ganz eigentümliche burleske Charakter der Darstellung. Die Hauptperson, die Sphinx, hat den Felsen, vor welchem Oidipus staunend steht, bereits verlassen, einen unverhältnismässig breiten Raum nehmen die nicht näher zu deutenden freudig bewegten Statisten ein, von welchen einige mit befremdlichem Naturalismus gezeichnet sind. Alle Anomalieen erklären sich auf das beste durch die Annahme, dass eine Szene aus der Sphinx des Epicharm dargestellt sei, die Beglückwünschung des siegreichen Oidipus durch den Chor der Thebaner. Sollte auch diese Erklärung unsicher scheinen, so lässt ein anderer Vorwurf der streng rotfigurigen Technik sich meines Erachtens gar nicht anders erklären, als durch den Einfluss Epicharms.

Es sind dies die Darstellungen des Herakles bei Busiris, von welchen bereits Epiktet eine liefert. So häufig dieser Stoff später dramatisch behandelt ist, für die Maler des Epiktetischen Kreises kann chronologisch nur die Komödie des Epicharm in Betracht kommen, wenn man nicht mit der bei diesem tendenziösen Stoffe ganz unwahrscheinlichen Möglichkeit litterarisch nicht gestalteter Sage rechnen will [29]. Hier entsprechen die nubischen Schergen dem Thebanerchor auf der Sphinxschale und noch bei Euripides wird es durch den Vorgang des Epicharm veranlasst sein, wenn in seinem Busiris der Chor nicht aus Satyrn bestand. Mag nun Hieron selbst, bei dem der Name nicht gegen sicilische Abkunft spricht, oder ein früherer (vgl. die Namen Sikelos und Sikanos) die sicilischen Komödienstoffe in die attische Vasenmalerei eingeführt haben, jedenfalls steht der Palladionstreit unter dem Verdachte, einer sicilischen Komödie zu entstammen. Es wird also vorsichtiger sein, in dem Palladionstreit nicht eine Parallelkomposition zum Waffenstreit zwischen Aias und Odysseus nach selbständiger monumentaler Vorlage, sondern vielmehr eine von dem Vasenmaler vorgenommene Umwertung des Waffenstreits für einen anderen Stoff zu erblicken. Dass Hieron hierbei kein Unglück passiert ist, liegt daran, dass die nötigen Aenderungen ausserordentlich einfach waren.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu Duris zurück. Die Analyse seiner stets fleissigen, dennoch aber an Wert ungleichen Arbeiten, hatte uns ermöglicht — was zum Beispiel bei einem Künstler von Brygos' gleich-

---

[29]) Anders verhält es sich natürlich mit der schwarzfigurigen Busirisvase in Wien, die von eingehendster Kenntnis Aegyptens zeugt und daher aus unmittelbarer Berührung mit den Hellenen im Delta deren Kolonialsage zur Darstellung bringt

mässiger Flüchtigkeit und Gewandtheit nicht möglich sein würde — einen engeren Anschluss an eine bestimmte Kunstschule festzustellen. Wir untersuchten zuerst die Verwandtschaft seiner Zweikämpfe und palästritischen Darstellungen mit den erhaltenen plastischen Werken der äginetischen Schule und sahen uns dann genötigt, für die umfangreicheren Kompositionen des Waffenstreits und der ὅπλων κρίσις malerische Vorlagen derselben Schule anzunehmen, welche von anderen Vasenmalern teils schlechter, teils willkürlich abgeändert wiederholt wurden. Die Anfänge des äginetischen Erzgusses, wie der Name des Duris wiesen nach Samos als Ausgangspunkt der beiderseitigen Thätigkeit. Nun ist es gewiss kein Zufall, wenn zwei der wenigen Nachrichten, welche wir über vorpolygnotische Malerei besitzen, von einem homerischen Gemälde eines Samiers Kalliphon berichten.

Nach Pausanias V 19, 1 und X 26, 6 hatte er im Tempel der Ephesischen Artemis die Schlacht bei den Schiffen gemalt; Patroklos war dargestellt, wie ihm zwei Frauen den Panzer anschnallten. Aus derselben Heimat werden die für Duris' grössere Kompositionen und die verwandten Darstellungen anderer Vasenmaler zu postulierenden malerischen Vorlagen nach Athen gekommen sein, jedenfalls durch direkte Zuwanderung der Künstler. Benndorf hat kürzlich durch den Vergleich des Frieses von Trysa mit den Gemälden der Stoa poikile glänzend nachgewiesen, dass die Auswahl der Gemälde in der Poikile nur aus der Anpassung eines älteren homerischen Bildercyklus an die patriotischen Forderungen Athens nach den Perserkriegen hervorgegangen ist. Die Thasische Malerschule kannte also bereits einen ausgeprägten homerischen Cyklus. Da der Name des Kalliphon klingt, als ob er zur Familie des Polygnot gehöre, so liegt die Vermutung nahe, dass auch die Thasischen Maler einst aus dem Osten gekommen sind, dass ihre Vorfahren bereits in Athen arbeiteten und sie deren Werk nur fortsetzten. Daher erklärt sich die häufige stoffliche Berührung der Vasen des Epiktetischen Kreises mit den Schöpfungen Polygnots, welche vielfach dazu verführt hat, Abhängigkeit dieser Vasen von letzterem anzunehmen. Natürlich waren diese älteren Ionier ebensowenig die einzigen Maler, welche in Athen thätig waren, als die Aegineten die einzigen Toreuten. Auch werden sie sicherlich kein Monopol auf homerische Stoffe gehabt haben, aber dass sie diese mit besonderem Erfolg ausbildeten, lehrt der mit ihnen verbundene Duris, und es ist ja auch nur natürlich, dass auch die malerische Verherrlichung der Helden des Epos von der Heimat des epischen Gesanges ausgegangen ist. Wenn jene Meister auf der Burg von Athen ihre Hauptwirksamkeit entfalteten, so ist begreiflich, dass ihre Namen mit dem Perserbrande zu Grunde gingen. Um so weniger dürfen wir versäumen, die indirekte Ueberlieferung, welche glücklicherweise in reicher Fülle vorhanden ist, das Kunsthandwerk für die monumentale Kunst jener Zeit zu fruktifizieren.

Dass ich mir bewusst bin, welche Vorsicht hierbei geboten ist, hoffe ich gezeigt zu haben, und wenn es vielleicht vermessen erscheint, durch die Individualität jener Handwerker zu den Anregungen, welche sie von aussen erhielten, durchdringen zu wollen, so vermag über einen etwaigen Misserfolg zu trösten, dass die Beschäftigung mit attischen Handwerkern aus kleisthenischer Zeit für sich allein lohnend ist.

Zum Alter des Niketempels.

Von

Paul Wolters.

Seit im Jahr 1835 das Tempelchen der Athena Nike wieder aufgerichtet wurde, ist die Frage nach seinem Alter sowohl als dem des Turmes, auf dem es steht, in mannigfaltiger Weise, aber noch nicht endgültig beantwortet worden. Ross, der seinen Namen unauflöslich mit diesem zierlichen Bauwerk verknüpft hat, erklärte es für ein Denkmal der Kimonischen Siege[1]. Aelter wie Kimon könne es nicht sein, da es auf der von ihm erbauten Südmauer stehe, auch nicht jünger wie Alkamenes, dessen Hekate Epipyrgidia neben ihm stand, und da nun die Zeiten des Peloponnesischen Krieges ohne weiteres ausgeschlossen seien, bliebe nur die Epoche des Kimon oder Perikles übrig. Letzteren glaubt Ross ausschliessen zu müssen, weil wir über seine Bauten so gut unterrichtet seien, dass ein so bedeutendes Gebäude wie der Niketempel in unseren Berichten nicht mit Schweigen übergangen wäre, wenn es in der That von Perikles errichtet sei. Also bleibe nur Kimon.

Einleuchtend richtig ist der erste Teil dieser Folgerungen, aber die Ausschliessung des Perikles und seiner Zeit nur auf das Schweigen unserer Quellen hin ist höchst bedenklich; die späteren Forscher haben ihn deshalb wieder mit in Rechnung gezogen und indem sie zum Teil sogar in noch jüngere Zeiten hinabgingen, das zeitliche Verhältnis der Propyläen zu dem Nikepyrgos und Niketempel in verschiedenster Weise bestimmt[2]. Man darf es als die jetzt herrschende Ansicht bezeichnen, dass der Nikepyrgos seine heutige Gestalt erst nach Beginn der Mnesikleischen Propyläen er-

[1] Ross, Schaubert, Hansen, Die Akropolis von Athen I. Der Tempel der Nike Apteros S. 9.

[2] Die wichtigste Litteratur ist in Iwan Müllers Handbuch III S. 341 zu finden.

halten habe und dass der Niketempel mit ihm gleichzeitig sei. Dieser Auffassung, welche besonders Bohn durch sorgfältige und scharfsinnige Beobachtungen gestützt hat[3], steht aber ein Bedenken entgegen. Der ursprüngliche Entwurf des Mnesikles, wie ihn Dörpfeld nachgewiesen hat (Athenische Mitteilungen X Taf. 2 S. 38), liess den Südflügel sich in seiner ganzen Breite nach dem Pyrgos öffnen. Das hatte keinen Sinn, solange dieser als Teil der alten pelasgischen Befestigung noch die von Bohn (Propyläen S. 15. 29) nachgewiesene rechteckige Gestalt und geringere Grösse besass. Und weiter ergiebt sich daraus, dass irgend ein Heiligtum vor Erbauung der Propyläen auf dem Pyrgos gestanden hat (Dörpfeld S. 47). Aber war dies unser heutiger Niketempel?

Dass der unregelmässige Grundriss des Pyrgos mit dem stumpfen Winkel nicht wohl ursprünglich sein kann, liegt auf der Hand; seine ehemalige rechteckige Gestalt hat Bohn, wie soeben erwähnt, nachgewiesen. Es ist nur die Frage, ob er seine heutige Form sofort erhielt, als er mit den Quaderwänden aus Poros umgeben wurde, oder ob er damals zuerst noch seine rechtwinkelige Gestalt behielt, die dann erst nachträglich durch Umbau geändert worden wäre. Für diese letztere Annahme schien Michaelis (Archäologische Zeitung 1862 S. 264; Athenische Mitteilungen I S. 280) der Umstand zu sprechen, dass genau unter der Nordwestecke des Tempels die beiden untersten dem Fundament angehörigen und ursprünglich nicht sichtbaren Eckquadern des Pyrgos (Schicht 16 und 17 von oben) nicht den stumpfen Winkel der darüber befindlichen geglätteten Poroswand zeigen, sondern gegen Norden etwas über die Ecke vorspringen und dann im rechten Winkel endigen.

Die Skizze 2 auf Tafel V. VI. zeigt die oberste dieser etwas aus der Wand hervorspringenden Quadern (*C*) und die östlich anschliessende (*B*) in der Oberansicht, die darüber liegende Schicht (*A*) im Durchschnitt. Dieselbe wird eine Thatsache anschaulich machen, auf welche mich Dörpfeld hingewiesen hat[4]. Die Quader *C* ist nicht auf ihrer ganzen Oberfläche glatt für die Aufnahme der Schicht *A* hergerichtet, vielmehr ist sie dies nur an der von *A* bedeckten Fläche und einem weiteren, gegen 0,07 m breiten Streifen, der an der nördlichen Unterkante von *A* herläuft; der übrige Teil des Steines ist nicht bis zu derselben Tiefe abgearbeitet, hier steht die Masse noch mehrere Centimeter höher an[5], und es ist danach

[3] Bohn, Die Propyläen S. 29; Archäologische Zeitung 1880 S. 85; Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike S. 28; vgl. sonst Löschcke in derselben Schrift S. 27; Athenische Mitteilungen I S. 224 (Julius); S. 280 (Michaelis); Aus Kydathen S. 181 (Robert).

[4] Vgl. auch Bohn, Propyläen S. 36.

[5] Auch in dem geglätteten Streifen ist durch Unachtsamkeit eine kleine Erhöhung stehen geblieben. Ich bemerke nebenbei, dass die äusserste Ecke der Quader *C* und

klar, dass auf diesem Teil der Quader niemals eine andere gelegen hat, und dass gleich beim Versatz derselben der eigentümliche stumpfe Winkel der Ecke vorgesehen war. Also hat sich die Westwand des jetzigen Pyrgos nie über diese Ecke hinaus erstreckt. Andrerseits spricht für eine nachträgliche Vergrösserung des Quaderbaues, wie sie Bötticher annahm, nichts. Im Gegenteil würde sich derselbe doch auch ursprünglich nach Norden mindestens bis zu der von Bohn nachgewieseuen, in seinem Inneren erhaltenen Kalksteinmauer[6]) erstreckt haben; deren westliche Verlängerung fällt aber schon ausserhalb der stumpfen Ecke des Pyrgos, über welche hinaus sich die Westwand nie ausdehnte. Auch die nachträgliche Erweiterung des Quaderbaues ist also ausgeschlossen, und wir müssen den ganzen Pyrgos, wie er heute noch steht, als einheitliche Schöpfung auffassen.

Ungesucht scheint sich als Grund für die Verlegung der Nordwand des Pyrgos aus der durch die erwähnte alte Kalksteinmauer bewahrten Richtung in die der Achse der Propyläen eben die Rücksichtnahme auf diesen Bau darzubieten, obwohl die Möglichkeit, das Verhältnis umzukehren (Aus Kydathen S. 188), sicher vorliegt. Mnesikles kann die Achse der Propyläen auch nach der Nordwand des Pyrgos gerichtet haben. Wollen wir dies annehmen, so müssen wir nur angeben, was beim Pyrgos diese von der ersten Anlage abweichende Richtung verursachte. Es kann dies die in der Achse der Propyläen ostwestlich laufende Polygonalmauer aus Kalkstein sein, welche Beulé gefunden und Bohn weiter aufgedeckt hat[7]). Wenn wir uns diese als Teil eines der Mauerringe denken, so ist die Rücksichtnahme auf sie leicht erklärlich, besonders in dieser hochgelegenen Gegend der Befestigungen, wo auf die Festungsthore das Prachtthor der Propyläen folgt, und wo vor deren Erbauung das Thorgebäude lag, dessen Reste uns namentlich südlich von den Propyläen erhalten sind. Dörpfeld hat diese vor-mnesikleischen Propyläen auf Kimon zurückgeführt[8]); auf denselben müsste dann der Quaderbau des Pyrgos zurückgehen, dessen ganze Art und Weise aufs beste zu dieser Ansetzung passen würde.

Diese Auffassung tritt aber in Widerspruch zu den von Bohn[9]) hervorgehobenen Thatsachen, welche vielmehr beweisen sollen, dass der Pyrgos

---

der unter ihr liegenden schräg roh abgearbeitet ist, so dass hier die Richtung mit der Pyrgoswand übereinstimmt.

[6]) Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike Taf. 8 *MM.* Bohn, Propyläen S. 15.

[7]) Propyläen Taf. 2; Athenische Mitteilungen X Taf. 2, vgl. XIV S. 325; Δελτίον 1889 zu S. 50, Nr. 30.

[8]) Athenische Mitteilungen X Taf. 2; Δελτίον 1889 zu S. 50 Nr. 29.

[9]) Archäologische Zeitung 1880 S. 86; Propyläen, S. 29. 31; Balustrade der Athena Nike S. 29.

seine jetzige Gestalt erst im Anschluss an den Propyläenbau und nach Vollendung des westlichen Stirnpfeilers[10]) desselben erhalten habe. „Dass dieser Pfeiler in Form einer Ante gebildet ist, d. h. nach Nord und Süd um ein wenig vorspringt, beweist, dass hier ursprünglich ein selbständiger Abschluss geplant war, genau wie an der Nordhalle. Als man ihn errichtete, war das Projekt einer westlichen Verlängerung und damit natürlich zusammenhängend einer südlichen Hintermauerung noch nicht gefasst." Diese Thatsache scheint allerdings auf den ersten Blick ausschlaggebend; was Bohn sonst anführt, lässt sich auch bei umgekehrter Reihenfolge der Bauten erklären. Aber die Form des Stirnpfeilers lässt ebenfalls eine abweichende Erklärung zu. Auch diese verdanke ich Dörpfeld, und sie war es, welche mir zuerst den Glauben an die Richtigkeit der geltenden Auffassung nahm und mich so beim Suchen nach entscheidenden Thatsachen zu den Folgerungen führte, welche ich sogleich darlegen werde.

Allerdings ist der westliche Stirnpfeiler an der Südseite so gut wie an der Nordseite wie eine freistehende Ante gebildet[11]). Aber war er auch als solche geplant? Dann hätte Mnesikles auch einen so hässlichen Winkel, wie er zwischen dieser Ante, dem westlichen Ende des Propyläenunterbaues und der alten Kalksteinwand des Pyrgos entstehen würde, in seinen Plan aufgenommen, während er gleichzeitig seinen Südflügel sich hierhin ganz öffnen liess (Athen. Mitteilungen X Taf. 2). Das ist nicht glaublich. Und die Gestaltung des Stirnpfeilers erklärt sich zur Genüge aus der Annahme, dass der Architekt aus Bequemlichkeit einfach die Steine für beide Stirnpfeiler, den südlichen wie den nördlichen, nach denselben Massen bestellte, ohne sich dabei viel darum zu kümmern, dass bei dem südlichen Pfeiler die eine Seite gar nicht sichtbar sein würde. Andrerseits bleibt bei Bohns Annahme unerklärlich, warum die Porosquadern *ee* nicht unmittelbar an den marmornen Stirnpfeiler (*W*) anschliessen. Stand dieser bereits, und man beschloss, die Wand in seiner Flucht westwärts zu verlängern, so war kein Grund, die Porosquadern *ee* erst in einem gewissen Abstand von ihm beginnen zu lassen, um so weniger, als die unterste derselben auf ihrer östlichen (dem Pfeiler zugewandten) Seite als Anschlussfläche behandelt ist, also bestimmt war, unmittelbar an eine andere Quader anzuschliessen[12]). Ferner zeigt der zwischen den beiden genannten Quadern *ee* liegende Stein nach Osten eine ganz unregelmässige rohe Bearbeitung, schief zu der Richtung der Mauer; es ist bei einer Betrachtung an Ort und Stelle ein-

[10]) Archäologische Zeitung 1880 Taf. 10, *W*.

[11]) Ich verweise für das Folgende auf Bohns Aufnahme, Archäologische Zeitung 1880 Taf. 10, dessen Buchstaben ich auch zur Bezeichnung der einzelnen Teile der Bauten anwende.

[12]) Die oberste Quader *e* zeigt hier eine roh behauene Fläche, die ebenso entstanden sein wird, wie die entsprechende der dazwischen liegenden Quader.

leuchtend, dass dieser ursprünglich längere Stein abgemeisselt worden ist, als er schon in der Mauer lag. Man hat die Porosmauer an dieser Stelle abgebrochen, um Raum für den Marmorpfeiler des Propyläenbaues zu gewinnen, dabei aber nur so viel abgetragen, als unumgänglich nötig war, um die Marmorquadern frei bewegen und an ihre Stelle bringen zu können. Den zwischen beiden Mauern frei bleibenden Raum füllte man dann mit kleineren Steinen aus: da an dieser Stelle die kleine Marmortreppe herabführte, wurde diese weniger sorgfältige Bauweise nicht sichtbar. Wir haben also auf Grund dieser Thatsachen vielmehr anzunehmen, dass die Poroswand des Nikepyrgos bereits stand, als Mnesikles seinen Bau ausführte, und dass dieser sich der Richtung des vorhandenen Baues anschloss. Dass diese Vorstellung an sich keine Schwierigkeiten bietet, habe ich vorher ausgeführt.

Damit scheint gesichert, dass Kimon der Erbauer des Nikepyrgos war. Verdanken wir ihm also etwa auch den Niketempel, wie zuletzt Benndorf[13]) angenommen hat? Oder dürfen wir im Gegenteil behaupten (Aus Kydathen S. 184. Robert), dass die Erbauung des Niketempels später fallen muss, als die Errichtung des Pyrgos? Eine bisher nicht in Betracht gezogene Thatsache scheint mir eine sichere Beantwortung dieser Fragen zu ermöglichen, und zugleich eine weitere Bestätigung der oben vertretenen Ansicht vom höheren Alter des Pyrgos zu bieten.

Die kleine Marmortreppe, an deren antikem Ursprung nach Bohns überzeugender Darlegung (Archäologische Zeitung 1880 S. 85) niemand zweifeln wird, ist gleichzeitig mit dem Pyrgos erbaut. Ihre Stufen, welche stumpf gegen den Stirnpfeiler der Propyläen stossen, binden etwa 0,10 m in die Pyrgoswand ein, und sind so angeordnet und bemessen, dass je zwei Stufen (durchschnittlich je 0,225 hoch) die Höhe einer Quaderschicht ergeben. Die Skizze 3 auf Taf. V. VI, welche die Poroswand in Ansicht, die Treppenstufen im Durchschnitt bietet[14]), wird das anschaulich machen. Nun zeigt sich aber, dass diese Treppe in der zunächst vorauszusetzenden Weise, mit unter sich gleichen Stufen, ergänzt nicht auf die erhaltene Höhe des Fussbodens um den Niketempel auskommt (vgl. die punktierte Ergänzung z): vielmehr gelangen wir von der letzten erhaltenen Stufe aus bereits mit 2½ Stufen derselben Art auf die Höhe des Marmorpflasters, welches den Niketempel umgiebt. Dass man in Wirklichkeit eine solche Stufe von halber Höhe angebracht haben sollte, ist unwahrscheinlich. Man wird lieber annehmen, dass der Höhenunterschied zwischen der obersten erhaltenen Stufe und dem Marmorfussboden des Nikebezirks, etwa 0,60 m, durch zwei

[13]) Benndorf, Ueber das Kultbild der Athena Nike, in der Wiener Festschrift zur Gründungsfeier des römischen Instituts, 1879, S. 37 ff.

[14]) Die eingeschriebenen lateinischen Buchstaben sind die von Bohn, Archäologische Zeitung 1880 Taf. 10 verwendeten.

grössere Stufen ausgeglichen wurde, wie dies die mit β bezeichnete Ergänzung andeutet: dass dies in der That der Fall war, lässt sich mit Hilfe einiger neu gefundener Baustücke zeigen (vgl. unten S. 100). Vorläufig genügt für uns der Nachweis, dass zwischen der Fussbodenhöhe des Nikebezirkes und der kleinen Treppe ein Widerstreit besteht, welcher sich bei der Annahme gleichzeitiger Entstehung schlechterdings nicht erklären lässt. Und da der Marmorbelag des Nikebezirkes nicht älter sein kann als der Pyrgos, auf dem er ruht, also auch nicht älter als die Treppe, die mit dem Pyrgos gleichzeitig ist, so ist bewiesen, dass die Fussbodenhöhe des Porospyrgos, zu welcher die erste Anlage der kleinen Treppe passte, eine andere war als die jetzige, und dass diese erst bei einem Umbau entstand. Dass der Marmorbelag mit dem Tempel, den er umgiebt, gleichzeitig ist, wie von vornherein anzunehmen, steht dadurch fest, dass an der Nordwestecke Teile des Belages und Tempelunterbaues zusammenhängen[15]). Der Tempel ist also jünger wie der Pyrgos, auf dem er steht.

Es ist klar, dass die jetzige Fussbodenhöhe des Pyrgos nicht dem freien Belieben des Architekten entsprungen ist; nur die Rücksicht auf ein anderes Gebäude konnte ihn bewegen, eine Höhe anzunehmen, die ihn bei der kleinen Treppe zu der unschönen und gewaltsamen Lösung zwang, Stufen von verschiedener Höhe miteinander zu vereinigen. Offenbar wirkte hier die Rücksicht auf die Propyläen. Die jetzige Fussbodenhöhe des Pyrgos ist so gewählt, dass sie mit der zweiten Stufe derselben übereinstimmt; während auf allen Seiten der Unterbau der Propyläen vier Stufen zeigt, steigt man aus der Südhalle auf zweien zu dem Bezirk der Athena Nike hinab. Dieselben haben ihre richtige Höhe, zeigen aber eine auffällige Besonderheit. Obschon alle anderen Stufen der Propyläen, wie der ganze Bau, aus Marmor (oder eleusinischem Kalkstein) bestehen, ist hier nur die oberste Stufe aus Marmor gefertigt, die darunter liegende aus Poros[16]), und man kann sich leicht vergewissern, dass dies keine eigens hergerichtete Stufe ist, sondern dass hier nur das Porosfundament als Unterstufe zu Tage tritt, ebenso wie es jetzt auch vor der Südwand sichtbar ist[17]). Das lässt sich nicht aus der Unfertigkeit des Baues erklären, oder aus einer überhasteten, liederlichen Vollendung des Begonnenen: naturgemäss gehörten ja die Stufen zu dem ersten, was hergestellt wurde. Es bleibt also nur die eine Folgerung übrig, dass nach Mnesikles' Absicht diese Porosstufe nicht sichtbar sein sollte, dass sie als Fundament gedacht war, und als solches unter dem Boden verschwinden sollte. Als er seinen Plan entwarf, lag also der Fussboden des Pyrgos höher als jetzt; damals genügte die eine, oberste Marmorstufe, um

[15]) Bohn, Propyläen S. 31.

[16]) Bohn, Propyläen S. 26.

[17]) Dass hier im Altertum der Boden höher lag, beweisen die Reste des älteren Baues, die sich hier erhalten haben.

aus der Südhalle auf den Pyrgos zu gelangen. Diese an sich einleuchtende Auffassung wird durch einen Umstand noch bestätigt. Die Oberfläche der dritten Propyläenstufe, also eben die von Mnesikles vorgefundene und berücksichtigte Fussbodenhöhe liegt um 0,89 höher als die oberste erhaltene Stufe der kleinen Treppe, d. h. fast genau um vier Stufen von 0,225 m, wie sie zu dieser kleinen Treppe gehörten. Wir dürfen es also für erwiesen ansehen, dass diese Treppe ursprünglich noch vier Stufen mehr hatte, als jetzt erhalten sind, und dass der ehemalige Fussboden des Pyrgos genau in dieser Höhe, der Oberfläche der dritten Propyläenstufe gleich, lag.

Rufen wir uns nun noch die äusseren Einschränkungen ins Gedächtnis, welche der Südflügel des Mnesikleischen Entwurfes erfahren hat, und erinnern wir uns, dass dieselben schon vor Beginn des Baues angeordnet und eingetreten waren [18], so sind die geschichtlichen Folgerungen leicht zu ziehen. Mnesikles fand den Pyrgos in der Form vor, in welcher er noch heute steht; die Richtung der Nordwand ward massgebend für die Achse seiner Propyläen. Auf dem damals noch etwas höheren Pyrgos stand ein Heiligtum, auf welches er durch die in voller Breite geöffnete, nur um eine Stufe über den Boden des Pyrgos erhöhte Südwesthalle Rücksicht nehmen wollte. Dieser Entwurf, welcher den Bezirk der Brauronischen Artemis so beträchtlich verkürzt haben würde, musste eingeschränkt werden. Aber auch nach Westen war Mnesikles zu weit vorgegangen: Rücksicht auf das Artemisheiligtum ist es ja sicherlich nicht, dass er die Westgrenze seines verkümmerten Südflügels in so künstlicher und unschöner Weise nach Osten zurückzog. Offenbar war er also dem Heiligtum der Athena Nike zu nahe gekommen, und es lässt sich leicht erkennen, wie dicht seine Südwesthalle vor dem noch erkennbaren Nikealtar gelegen haben würde (Athen. Mitteilungen X Taf. 2). Aber sein verkürzter Entwurf wusste noch nichts von dem heutigen Niketempel: er rechnete noch auf die ursprüngliche, grössere Höhe des Pyrgos. Erst nach dem Beginn des Propyläenbaues ist dann die Umgestaltung des Nikeheiligtums begonnen worden, sicherlich nicht von Mnesikles, schwerlich mit seiner Billigung. Der Fussboden wurde tiefer gelegt, ohne Rücksicht darauf, dass so die Fundamente der Propyläen sichtbar wurden, wo eine Marmorstufe hätte liegen müssen, und Mnesikles mag es wohl verschmäht haben, seinerseits den Schaden auszubessern, nachdem ihm die Freude an seinem Prachtbau so vergällt worden war. Der Niketempel war der monumentale Protest gegen die beabsichtigten Beschränkungen der heiligen Bezirke und ein Denkmal des Sieges, den die Verfechter altheiliger Satzungen über die rücksichtslos und nach rein künstlerischen Gesichtspunkten planenden Neuerer davongetragen hatten. In einem Punkte zeigt er noch eine Spur dieses Ursprunges. Die Heiligkeit

[18]) Athenische Mitteilungen X S. 46.

und Unverrückbarkeit des Nikealtars, welche Mnesikles' Pläne zu Fall gebracht hatte, wurde nun ihrerseits für die Ausschmückung des Nikebezirkes ein schweres Hindernis. Für den Tempel, den man doch wohl erst damals erbaute, nicht erneuerte, blieb nur der kleine Raum zwischen dem einmal festliegenden Altar und der nördlichen und westlichen Pyrgoswand, und zugleich war durch den Altar die Mitte der Eingangswand bestimmt. Ein Blick auf den Plan genügt, um zu zeigen, wie der Architekt es verstanden hat, diesen Raum in der That bis zum äussersten auszunutzen. Und so allein erklärt sich die wunderliche Stellung des Tempelchens, hart in der Nordwestecke des Pyrgos.

Soweit war es möglich, auf Grund des bisher bekannten Materiales zu kommen [19]); nun sind beim Abbruch junger Teile der Südmauer der Akropolis Marmorquadern gefunden worden, deren Zugehörigkeit zu dem Stirnpfeiler bei der kleinen Treppe (W bei Bohn) keinem Zweifel unterliegt, und welche man auch wieder an ihre alte Stelle gelegt hat. Die Zeichnungen 4 und 5 auf Tafel V VI geben eine Ansicht des oberen Teils dieses neu aufgebauten Stirnpfeilers von der Seite des Nikebezirkes (Süden) (4) und von Norden her (5). Die erhaltenen Teile sind dabei schematisch ergänzt, die fehlenden nur in punktierten Linien wiedergegeben. Wie am ganzen Propyläenbau, so ist auch hier der Werkzoll stehen geblieben, nur das Antenkapitell und der oberste Abschluss des Stirnpfeilers sind fertig ausgearbeitet, ausserdem musste an einzelnen Anschlussflächen die endgültige Tiefe schon ausgearbeitet sein, wie dies die Abbildungen zeigen. Die fünfte Schicht, von oben gerechnet, ist die von jeher am Ort erhaltene; die, welche unmittelbar auf sie folgte (4), und welche des Fugenwechsels und des Eingreifens der schwarzen Kalksteinstufe wegen vorne nur einen kürzeren Antenstein zeigte, fehlt gänzlich. Schicht 3 muss aus einem einzigen Block bestanden haben; von diesem ist der östliche Teil verloren. Des Fugenwechsels halber bestand die zweite Schicht wieder aus zwei Quadern: von diesen fehlt die kleinere, östliche. Die erste Schicht besteht dann aus einem einzigen Stein, der das Kapitell der Ante und den architektonischen Abschluss des Ganzen bietet; auf der Nordseite trägt er eine Ehreninschrift für Germanicus. Darauf stand sodann, wie Lolling erkannt hat, eine der Reiterfiguren, welche Pausanias erwähnt; ihre Inschriftplinthe, mit deutlichen Anzeichen späterer Erneuerung, ist ebenfalls gefunden und an ihre alte Stelle gelegt worden [20]). Es ist nicht wahrscheinlich, dass ausser den genannten noch andere Quadern verloren gegangen sind.

---

[19]) Athenische Mitteilungen XII S 148. 381.

[20]) Vgl. Lollings Erörterungen Δελτίον 1889 S. 179 ff. mit Kaweraus Aufnahmen und Erläuterungen, durch welche unsere Darstellung ergänzt wird. Die Inschriften habe ich nach Lolling hergestellt: ich habe dabei die jüngere der beiden Reiterinschriften in der richtigen Lage gezeichnet, um einen im Altertum wirklich einmal vorhandenen Zu-

Nun zeigt sich an der Südseite (4) des Stirnpfeilers in Schicht 3 in der Mitte der Anschluss für eine Treppenstufe von 0.30 m Höhe. Diese kann, wie die mit β bezeichnete Ergänzung lehrt, nur die Oberstufe der kleinen Treppe sein, welche in ihrer obersten erhaltenen Stufe (*g, h*) sich ja bereits ausser nach Süden nach Osten entwickelt. Dieser Anschluss giebt uns das Mass der oberen Treppenstufen und lehrt uns, dass man die Breite beibehielt, die Höhe aber, der oben S. 97 geschilderten Schwierigkeiten wegen, vergrösserte, so dass zwei Stufen für den noch übrigen Abstand genügten.

Ausserdem findet sich aber auch an dem obersten Block 1 eine Anschlussfläche, der beschriebenen ganz gleichartig. Dass dieselbe zu einer weiteren Treppenstufe gehört habe, ist aber, wie die Abbildung besser lehrt als Worte, völlig ausgeschlossen, abgesehen davon, dass mit der an Schicht 3 stossenden Stufe die Höhe des Marmorpflasters schon erreicht ist. Ich vermag mir diese Anschlussfläche, die sich ursprünglich ebenso in Schicht 2 fand, nur durch die Annahme zu erklären, dass sich hier senkrecht zu dem Stirnpfeiler, also von Nord nach Süden gerichtet, eine Marmorschranke befand. Sehr weit nach Süden kann sich dieselbe aber nicht erstreckt haben; gleich südlich von der nordwestlichen Eckante des Südflügels der Propyläen ist das Marmorpflaster erhalten (*H H* auf Bohns Plan, Balustrade der Athena Nike Taf. 8), ohne dass sich hier eine Spur, ja eine Möglichkeit einer solchen Schranke fände. Und da wir doch auch nicht annehmen dürfen, dass diese Schranke unvermittelt geendet habe, so bleibt nur die Annahme übrig, dass sie im rechten Winkel umgebogen sei, um gegen den Unterbau der Propyläen zu stossen. Die Skizze 1 auf Tafel V VI, auf welcher diese Schranke dunkel schraffiert ist, kann veranschaulichen, wie sie etwa zu ergänzen ist. Da an der entsprechenden Ante der nördlichen Halle sich ebenfalls eine solche Schranke befunden haben muss, wie die Anschlussflächen beweisen[21]), so kann diese Ergänzung als gesichert gelten. Die Höhe der Schranke, wie sie unsere Abbildung 5 zeigt, hat Kawerau (Δελτίον 1889 S. 185) bestimmt; der gegen den Stirnpfeiler stossende Teil ist hier von demselben verdeckt, der sichtbare andere Teil dunkel schraffiert. Rätselhaft erscheint zunächst der Zweck dieser Marmorschranke. Es ist sicher, dass die zweite und dritte Propyläenstufe nicht ganz um die Ante herum liefen; das beweisen die Marmorplatten *H H*. Es war also nötig, dass die dritte Stufe sich irgendwo tot lief[22]); die zweite, welche in gleicher Höhe mit dem Marmorpflaster liegt, konnte ohne weiteres in

stand wiederzugeben. Im Original steht jetzt die besser erhaltene ältere Inschrift nach aussen, die jüngere also auf dem Kopf, was kaum jemals der Fall gewesen sein wird.

[21]) Bohn, Propyläen S. 21. Taf. 4. Δελτίον 1889 S. 184 (Kawerau).

[22]) Dass diese Stufe auf die westliche Seite der Propyläenante umbog, ist durch die Analogie der entsprechenden Teile an der Nordhalle gesichert.

dieses übergehen. Aber weshalb hat Mnesikles nicht, wie es zunächst natürlich ist, die Stufen ganz um die Ante herum geführt? Und wie ist man darauf verfallen, die kleine Marmortreppe nach Osten auszudehnen, so dass sie plötzlich vor der Marmorschranke endet (vgl. 1. 4)? Ich kann auch hierin nur die schlecht verwischten Spuren der Störungen sehen, welche die Bauten an dieser Stelle einander zugefügt haben. Als Mnesikles seinen Bau entwarf und begann, lag der Boden des Pyrgos noch in der Höhe, welche auf 5 angegeben ist (vgl. oben S. 97, 98). Damals war es unmöglich, die dritte Propyläenstufe um die Ante herum weiter zu führen, weil sie noch unter der Oberfläche des Pyrgos lag; damals war also diese Marmorschranke notwendig. Als der Boden des Pyrgos auf die jetzige Höhe des Marmorpflasters erniedrigt wurde, hätte die Schranke fortfallen können, und die Erweiterung der kleinen Treppe beweist, dass man darauf rechnete, sie zu beseitigen[23]). Aber eben so zäh, wie die Vertreter der Kulte gegen den Propyläenbau jede Handbreit ihrer heiligen Bezirke geschirmt haben, scheint nun seinerseits Mnesikles jeden Stein des Prachtbaues gegen diese verteidigt zu haben, offenbar immer noch in der Hoffnung einst den kühnen Bau vollenden zu können, und nicht gewillt irgend etwas von dem zu opfern, was er mit solcher Mühe errungen hatte.

---

[23]) Bezeichnend für die verschiedene Beziehung der Marmorschranke und der kleinen Treppe zu den Propyläen ist, dass für den Anschluss der ersteren, wie sich dies gehörte, der Werkzoll abgearbeitet ist, letztere, ohne Rücksicht auf die eigentlich beabsichtigte Form, an den stehen gebliebenen Werkzoll anstösst; vgl. 4.

Nonniana zur Gigantomachie.

Von

Friedrich Koepp.

Keine Sage wird öfter von den alten Dichtern erwähnt als die vom Gigantenkampf; keine war ihnen offenbar geläufiger. Zahllos sind die Anspielungen auf sie. Von den alten Gigantendichtungen selbst aber ist fast nichts erhalten.

Der Verlust ist leichter zu verschmerzen als mancher andere. Schon früh empfand man gewiss, was diesen Dichtungen, verglichen mit den Homerischen Gesängen, fehlte. Thun und Leiden der Menschen hat mehr Anspruch auf unsere Teilnahme als der Götter Treiben, und der Olympier Macht zeigt sich eindringlicher und grösser in ihrem Eingreifen in die Geschicke der Sterblichen als in dem fabelhaften Kampfe gegen die Unholde der Vorzeit. Eifert nicht in diesem Sinne Xenophanes gegen die Gigantengesänge?

. . . ἀνδρῶν δ' αἰνεῖν τοῦτον, ὃς ἐσθλὰ πιὼν ἀναφαίνει
ὥς οἱ μνημοσύν' ᾖ, καὶ τὸν ὃς ἀμφ' ἀρετῆς,
οὔτι μάχας διέπει Τιτήνων οὐδὲ Γιγάντων,
οὐδὲ τὰ Κενταύρων, πλάσματα τῶν προτέρων
ἢ στάσιας σφεδανάς· τοῖς οὐδὲν χρηστὸν ἔνεστιν·
θεῶν δὲ προμηθείην αἰὲν ἔχειν ἀγαθόν.

Freilich der Philosoph war auch mit Homer nicht zufrieden — aber doch nur deshalb nicht, weil auch Homer noch zu viel von den Göttern gefabelt und unehrerbietig von ihnen wie von sündigen Menschen gesprochen hat.

Als dann die grossen Tragiker ganz anders noch als ihr Lehrmeister Homer die Tiefen des menschlichen Gemüts erschlossen und in ihm den unversieglichen Quell wahrer Dichtung kennen gelehrt hatten, da machte man sich über das plumpe Gepolter der Gigantenschlachten in Parodien

lustig[1]), und in der besten Zeit der attischen Litteratur wird niemand daran gedacht haben, die Zahl dieser Dichtungen zu vermehren.

Erst als die Schmeichelei darauf verfiel, die Mächtigen der Erde unter dem Bilde des gigantenbezwingenden Zeus und im Vergleich mit ihm zu feiern, gedachte man der Sage wieder öfter[2]). Aber die Dichtung wird sich meist mit Andeutungen begnügt haben, während die bildende Kunst in gleichem Sinne gerade damals ihre umfangreichsten Schilderungen des Kampfes schuf.

Wieder Jahrhunderte später aber, als man das Ohr statt an Euripides' Versen an den formvollen und inhaltsleeren Prunkreden der Rhetoren ergötzte, begann man auch wieder lange und immer längere Gigantomachien zu dichten. „Wes das Herz voll ist, des fliesst der Mund über" — aber wenn das Herz leer ist, fliesst der Mund oft erst recht über, und je voller diese späten Poeten den Mund nahmen, um so höher glaubten sie sich über den Vater Homer zu erheben. Da war ihnen der Gigantenkampf gerade der rechte Stoff. Zu den spätesten Erzeugnissen solcher Art, wenn auch schwerlich zu den schlechtesten, gehören die beiden Claudianischen Bruchstücke.

Aus Hunderten von Anspielungen aber die gangbaren Schilderungen der Gigantomachie und ihre Wandelungen zu rekonstruieren, dazu fordern uns vor allem die Darstellungen der bildenden Kunst auf, und unter ihnen am lautesten der pergamenische Altarfries.

Den haben wir vor Puchsteins Untersuchungen[3]) kaum gekannt. Aber jetzt, da wir so viel von ihm wissen, möchten wir gern noch mehr wissen, möchten wir vor allem die Quelle kennen, aus der die Künstler geschöpft haben.

Puchstein hat merkwürdige Uebereinstimmungen mit der Erzählung der Apollodorischen Bibliothek nachgewiesen und hat daraus auf eine gemeinsame Quelle geschlossen und sich für berechtigt gehalten, die Angaben Apollodors zur Ergänzung des Frieses zu verwerten (Zweiter Artikel S. 329). Aber entstammen die einzelnen Züge der Apollodorischen Schilderung wirklich einer und derselben Quelle? Lässt sich nicht vielmehr erkennen, dass hier eine Heraklesdichtung mit der Gigantendichtung verbunden ist und sie fast überwuchert[4])? Dürfen wir aus der Uebereinstimmung einzelner Züge

[1]) Vgl. M. Mayer, Giganten und Titanen S. 167 f.; Preller-Robert I 1 S. 74 Anm. 8.

[2]) Vgl. Koepp, De gigantomachiae in poeseos artisque monumentis usu (Bonn 1883).

[3]) Sitzungsberichte der k. preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1888 XLVII S. 1231—1249 und 1889 XXI S. 323—345.

[4]) Aehnlich M. Mayer (Giganten und Titanen S. 224 f.), dessen Analyse ich mich freilich heute nicht mehr in allem anschliessen möchte. Robert (Prellers Mythologie[4] I 1 S. 67) ist geneigt, die ganze Erzählung auf ein alexandrinisches Gedicht zurückzuführen, dagegen teile ich Mayers Bedenken (S. 225).

auf eine gemeinsame Quelle schliessen? Wie weit ist die Erzählung einförmig, wie weit ist sie wandelbar gewesen?

Diese Fragen bedürfen wohl erneuter Prüfung, und diese Prüfung muss zu dem Versuch einer Geschichte der Sage werden. Doch bescheidener ist die Aufgabe, die dieser Aufsatz sich gestellt hat.

Die unmittelbaren Zeugnisse, auf die jener Versuch sich gründen muss, sind öfter, zuletzt in Max Mayers gelehrtem und gedankenreichem Buche, gesammelt und verwertet worden; dieser Aufsatz soll auf eine Quelle für unsere Kenntnis der Gigantendichtungen aufmerksam machen, der man bisher, soviel ich sehe, als solcher keine Beachtung geschenkt hat; er soll zusammenfassen, was sich mittelbar aus dem Gedicht des Nonnos lernen lässt für die Gigantomachie, auch für die des pergamenischen Frieses. Es liegt in der Natur der Sache, dass eine Zusammenstellung der Züge, in denen eine Anlehnung des Nonnos an die Gigantendichtungen sich verrät, nicht vollständig sein kann, da sie ja auf Kombination beruht. Einzelne Züge konnten erst jetzt hervortreten, nachdem die Erklärung des Altarfrieses so weit gefördert ist; andere werden vielleicht erst später bedeutsam erscheinen.

Ueber die Metrik des Nonnos ist viel geschrieben worden; um den Inhalt der achtundvierzig Gesänge haben sich vor wie nach Reinhold Köhlers vortrefflichem Büchlein [5]) nur wenige gekümmert. Den wenigen wird sich die Bemerkung aufgedrängt haben, dass in den Kampfschilderungen nächst Homer gewiss die Dichter von Gigantomachien die Gläubiger des Nonnos sind. Für Homer, den Allerweltsgläubiger, versteht sich das von selbst, und ist von Köhler an vielen Stellen nachgewiesen worden. Aber auch für die Gigantendichtungen versteht es sich fast von selbst. An sie musste ja den Dichter der Kampf der erdgeborenen riesigen Inder gegen den Gott auf Schritt und Tritt erinnern. Wie hätte er sich da mit den Vergleichen begnügen sollen, die ungezählt auf jeder Seite wiederkehren [6])? Wie hätte er sich nicht in seinen Schilderungen an sie anlehnen, Zug um Zug ihnen entnehmen sollen? Gerade damals waren sie recht im Schwange, wie die Claudianischen Fragmente beweisen. Aber das Selbstverständliche lässt sich auch im einzelnen nachweisen.

Auf dem pergamenischen Fries wie auf der Schale des Aristophanes [7])

---

[5]) Ueber die Dionysiaka des Nonnus von Panopolis. Halle 1853.

[6]) G. Wild, Die Vergleiche bei Nonnus (Programm zum Jahresbericht des königl. neuen Gymnasiums zu Regensburg 1885—86, 85 S 8°) S. 7 f. hat bemerkt, dass Nonnos, so oft er die Giganten zum Vergleich heranzieht, die Gigantenkämpfe als solche nie anführe. Das scheint richtig, wenn man auch XXX v. 286 f. und XXXV v. 350 f. zweifeln kann, ob nicht eigentlich die Gigantomachie (und nicht die Titanomachie) gemeint ist.

[7]) Berlin 2531; abgebildet bei Gerhard, Trinkschalen und Gefässe Taf. II III u. 5.

und dem Kraterfragment aus Ruvo [8]) sehen wir Gaia aus dem Boden auftauchen, das eine Mal neben Athena, das andere Mal neben Poseidon, offenbar um Gnade flehend für ihre im Kampf gegen die Götter unterliegenden Söhne. Das wird ein alter Zug der Gigantendichtungen sein. Mit Recht hat M. Mayer bereits auf einem schwarzfigurigen Bruchstück von der Akropolis [9]) in einer dem Zeus entgegeneilenden weiblichen Gestalt die Mutter der Giganten erkannt [10]).

Wir sind hier auf die Bildwerke angewiesen; aber ihr Zeugnis ist vollgültig auch für die Dichtung, und wenn bei Apollodor dieser Zug fehlt, so ist das nur einer der Beweise für die Unvollständigkeit seiner Schilderung.

So gut wie für die Giganten konnte Gaia auch für ihre anderen Söhne, die Inder, Fürbitte einlegen. Deshalb dichtete Nonnos in der Αἰακοῦ ἀριστεία, wie man den zweiundzwanzigsten Gesang wohl nennen könnte, die folgenden Verse (XXII 273 f.):

καὶ φόνος ἄσπετος ἦεν, ἐπασσυτέρων δὲ πεσόντων
Γαῖα κελαινιόωσα κατάρρυτος αἵματος ὁλκῷ
υἱέας οἰκτείρουσα χαραδραίῃ φάτο φωνῇ·
υἱὲ Διὸς ζείδωρε μιαιφόνε — καὶ γὰρ ἀνάσσεις
ὄμβρου καρποτόκοιο καὶ αἱμαλέου νιφέτοιο —,
ὄμβρῳ μὲν γονόεσσαν ὅλην ἐδίηνας ἀλωὴν
Ἑλλάδος, Ἰνδῴην δὲ κατέκλυσας αὔλακα λύθρῳ.
ὁ πρὶν ἀμαλλοφόρος, θανατηφόρος· ἀγρονόμοις μὲν
σὸς νιφετὸς στάχυν εὗρε, σὺ δὲ στρατὸν ἔθρισας Ἰνδῶν
ἀνέρας ἀμώων ἅτε λήιον· ἀμφότερον δὲ
ἐκ Διὸς ὄμβρον ἄγεις, ἐξ Ἄρεος αἵματι νίφεις.
τοῖα μὲν ἔννεπε Γαῖα φερέσβιος· ἀλλὰ Κρονίων
οὐρανόθεν κελάδησε, καὶ Αἰακὸν εἰς φόνον Ἰνδῶν
βρονταίοις πατάγοισι Διὸς προκαλίζετο σάλπιγξ.

Wie Zeus hier mit seinem Donner den Aiakos zu neuem Kampfe ruft, so wird er in den Gigantendichtungen unbekümmert um der Gaia Flehen seine Blitze gegen Porphyrion und Enkelados geschleudert haben.

---

8) Neapel 2883; abgebildet in den Monumenti dell' Instituto IX 1869 tav. VI.

9) Collignon 232; abgebildet in der Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1886 πίν. VII 1 und bei Mayer Tafel I 1.

10) Giganten und Titanen S. 300. Der Krater des Nikosthenes (British Museum 560; Klein, Meistersignaturen [2] n. 49; abgebildet in Overbecks Atlas zur Kunstmythologie Tafel IV, 7) darf hierfür nicht mehr angeführt werden, da Robert (bei Bolte, de monumentis ad Odysseam pertinentibus, S. 53, wo nur die Beziehung auf die Kolchosvase nicht klar ist) sicher mit Recht die Darstellung als Herakles' Kampf mit Kyknos gedeutet hat. Ebenso hat Furtwängler die wunderlichen Bilder der von Klein (Meistersignaturen [2] S. 78) und ihm selbst dem Glaukytes zugeschriebenen Schale (Berlin 1799; abgebildet bei Gerhard A. V. I Tafel 61. 62; bei Overbeck, Kunstmythologie des Zeus, S. 348 n. 11 irrtümlich als verschollen bezeichnet) erklärt, auf der man gleichfalls die Gaia sah, so lange man die Darstellung noch für eine Gigantomachie hielt. Vgl. Mayer S. 297 Anm. 62.

Aus Zorn über das Geschick der Titanen gebiert nach Apollodor Gaia die Giganten. Dasselbe Motiv erwähnt noch die lateinische Gigantomachie des Claudianus (v. 1 f.). Wir können zuversichtlich den Groll der Gaia als den Ausgangspunkt aller alten Gigantendichtungen ansehen: so wurden diese Gedichte aneinander geknüpft, so wird bei Apollodor die Erzählung von Typhoeus an die Gigantomachie gereiht mit den Worten: ὡς δὲ ἐκράτησαν οἱ θεοὶ τῶν Γιγάντων, Γῆ μᾶλλον χολωθεῖσα μίγνυται Ταρτάρῳ καὶ γεννᾷ Τυφῶνα. Ebenso ist es auch zu verstehen, wenn es in der Hesiodischen Theogonie (V. 820 f.) nach der Erzählung vom Titanenkampf heisst:

αὐτὰρ ἐπεὶ Τιτῆνας ἀπ' οὐρανοῦ ἐξέλασε Ζεύς,
ὁπλότατον τέκε παῖδα Τυφωέα Γαῖα πελώρη
Ταρτάρου ἐν φιλότητι διὰ χρυσέην Ἀφροδίτην,

wenn auch hier der Zorn nicht ausdrücklich erwähnt wird [11]).

Im Anschluss hieran dichtet Vergil dann von der Fama, die er als möglichst furchtbar erscheinen lassen will, (Aen. IV v. 178 f.):

illam Terra parens ira inritata deorum
extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem
progenuit pedibus celerem et pernicibus alis,
monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae,
tot uigiles oculi subter, mirabile dictu
tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris.

Wie fest dieses Motiv gerade mit den Giganten verknüpft war, beweist eine Stelle des Silius Italicus (Pun. V v. 107 f.), wo Flaminius ausruft:

Siccine nos, inquit, Boiorum in bella ruentes
spectastis, cum tanta lues uulgusque tremendum
ingrueret, rupesque iterum Tarpeia pauerct?
quas ego tunc animas dextra, quae corpora fudi,
irata Tellure sata, et uix uulnere uitam
reddentes uno! iacuere ingentia membra
per campos, magnisque premunt nunc ossibus arua.

Denn hier werden die Boier durch die Worte *irata Tellure sata* als Giganten bezeichnet [12]).

Dem Nonnos war der Kopf so voll von der Gigantomachie, dass er an seinen Inder-Giganten nicht genug hatte und sich das Vergnügen nicht versagen konnte, seinem Gedicht zuguterletzt auch noch eine wirkliche kleine Gigantomachie einzufügen [13]), ein Privatvergnügen des streitbaren

[11]) Bei Diodor III 70, 6 wird statt der Titanen die von Athena überwundene Aigis genannt.

[12]) Vgl. de gigantomachiae in poeseos artisque monumentis usu S. 23.

[13]) Aus dem Epigramm Anthol. IX 198:

Νόννος ἐγώ· Πανὸς μὲν ἐμὴ πόλις, ἐν Φαρίῃ δὲ
ἔγχεϊ φωνήεντι γονὰς ἤμησα γιγάντων

Dionysos, das sich recht wunderlich ausnimmt, weil ja die Unholde nicht alle totgeschlagen werden dürfen, sondern für die Blitze des Zeus aufgespart werden müssen (XLVIII v. 87 f.):

> καί νύ κε πάντας ἔπεφνε ἑῷ ῥηξήνορι θύρσῳ
> ἀλλὰ παλινδίνητος ἑκὼν ἀνεχάζετο χάρμης
> δεσμενέας ζώοντας ἑῷ γενετῆρι φυλάσσων.

Natürlich werden sie auch nicht dem Dionysos zu Ehren geboren: sie sind einfach vorhanden, und von ihrer Geburt ist nicht die Rede. Aber Gaia ruft sie zum Kampfe auf, wie sie von alters her in den Gigantomachien zu thun pflegte, und statt des Zornes über das Geschick der Titanen ist es der Zorn über die Niederlage der Inder, der ihr mütterliches Herz bewegt (v. 10 f.):

> καὶ Σεμέλης ὅτε παῖδα φερέσβιος ἔκλυε μήτηρ
> Ἰνδῴην ταχύποτμον ἀιστώσαντα γενέθλην,
> μνησαμένη τεκέων πλέον ἔστενεν, ἀμφὶ δὲ Βάκχῳ
> αὐτογόνων θώρηξεν ὀρίδρομα φῦλα Γιγάντων,
> ὑψιλόφους ἕο παῖδας ἀνοιστρήσασα κυδοιμῷ.

Und wenn Nonnos dann die Gaia ihren Söhnen zurufen lässt (v. 19 f.):

> δήσατε, δήσατε Βάκχον, ὅπως θαλαμηπόλος εἴη,
> ὁππότε Πορφυρίωνι χαρίζομαι εἰς γάμον Ἥβην[14])
> καὶ Χθονίῳ Κυθέρειαν, ὅτε Γλαυκῶπιν ἀείσω
> εὐνέτιν Ἐγκελάδοιο καὶ Ἄρτεμιν Ἀλκυονῆος.

so lehnt er sich gewiss an andere Gigantendichtungen an, in denen Gaia ihren Söhnen diese Hochzeitsfreuden als Siegespreis versprach. Nur so haben diese einen Sinn. Hier freilich kann ja über die Bewohnerinnen des Olymps nicht so verfügt werden, da der Kampf dem Dionysos allein gilt.

> *O pubes domitura deos, quodcunque uidetis*
> *pugnando dabitur: praestat uictoria mundum:*

so ruft Gaia in der lateinischen Gigantomachie des Claudianus (v. 14 f.). Typhoeus soll Blitz und Szepter dem Zeus entreissen, Enkelados dem Poseidon die Herrschaft des Meeres, dem Helios ein anderer die Zügel des Sonnenwagens. Porphyrion geniesse die Ehren Apolls (v. 32 f.). Und schnell

---

mit Christ (Griechische Litteraturgeschichte S. 580) zu schliessen, dass Nonnos „ausser den Dionysiaka auch noch eine Gigantomachie geschrieben“, scheint mir nicht notwendig. Es können sehr wohl die Inder-Giganten gemeint sein, und bei dem Umfange der Dionysiaka ist es unwahrscheinlich, dass nicht sie genannt sein sollten. Wenn Christ an derselben Stelle von „Bassarika“ des Nonnos spricht, die bis auf vier bei Stephanos von Byzanz u. d. W. *Δαρσανία* erhaltene Verse verloren seien, so beruht das wohl nur auf einem Versehen, da bei Stephanos hier wie sonst öfter Dionysios und nicht Nonnos genannt wird. Nonnos wird überhaupt nie bei Stephanos citiert: seine Quellen waren älter.

[14]) Wieselers Conjectur Ἥρην scheint mir nach v. 4 f. nicht glücklich.

träumen die Söhne sich schon im Besitz dessen, was ihnen die Mutter in Aussicht gestellt (V. 37 f.):

iam credunt uicisse deos, mediisque reuinctum
Neptunum traxisse fretis, hic sternere Martem
cogitat, hic Phoebi laceros diuellere crines.

Dann aber heisst es weiter:

hic sibi promittit Venerem, spiratque Dianae
coniugium, castamque cupit uiolare Mineruam.

Gewiss ist es nur ein Zufall, dass solchen Gelüsten nicht auch hier die Versprechungen der Gaia vorausgehen.

Lüsterne Angriffe der wüsten Gesellen auf die schönen Kampfgenossinnen des Zeus mögen schon in den alten Epen eine Rolle gespielt haben. Sicherlich sind sie dann von den hellenistischen Dichtern und allen, die von ihnen gelernt haben, mit Vorliebe geschildert worden. Daneben mochten dann auch zartere Regungen durch das Getümmel der Schlacht nicht ausgeschlossen erscheinen: nicht umsonst hatte man das klassische Beispiel der im Kampfe erwachenden Liebe Achills zur Penthesileia. M. Mayer hat diesen erotischen Zügen in der Gigantomachie wiederholt Beachtung geschenkt [15]). Die Artemis des pergamenischen Frieses und ihr schöner Gegner hatten schon Conze an Johanna und Montgomery erinnert: Mayer scheint geneigt, den vor Aphrodite gegen Dione kämpfenden Giganten die Rolle des Lionel spielen zu lassen (S. 376 f.). Neben der Artemisgruppe aber glaubt Puchstein eine erotische Szene von weniger sentimentaler Art zu erkennen (Zweiter Artikel S. 344), zu der sich keine Szene aus Schiller, wohl aber mehr als ein Vers aus Nonnos citieren liesse. Denn wem die Situation mitten im Kampfgewühl befremdlich erscheint, der lese, was Nonnos, nicht ohne auf Otos und auf Ephialtes hinzuweisen, von dem Inder Kolletes erzählt (XXXVI v. 241 f.):

Κολλήτης δ' ἀπέλεθρος ἔχων περιμήκεα μορφήν,
δύσμαχος, ἐννεάπηχυς, ὁμοίιος Ἀλκυονῆι,
Βακχείης κατὰ μέσσον ἐμαίνετο δηιοτῆτος.
Βασσαρίδων δὲ φάλαγγα μετὰ [16]) κλόνον ἤθελεν ἕλκειν
εἰς εὐνὴν ἀνάεδνον ἀναγκαίων ὑμεναίων,
καὶ κενεῇ πολέμιζεν ἐπ' ἐλπίδι τηλίκος ἀνήρ,
οἷος ἔην θρασὺς Ὦτος ἀνέμβατον αἰθέρα βαίνων
ἀγνὸν ἀνυμφεύτου ποθέων λέχος Ἰοχεαίρης
οἷος ἔην φιλέων καθαρῆς ὑμέναιον Ἀθήνης
ὑψινεφὴς ἐς Ὄλυμπον ἀκοντίζων Ἐφιάλτης·
Κολλήτης πέλε τοῖος ὑπέρτατος κ. τ. λ.

[15]) S. besonders S. 197 f.

[16]) μετὰ heisst hier natürlich nicht „nach“.

So mag Puchstein die Situation richtig gedeutet haben. Zweifelhafter erscheint es mir, ob er den Giganten richtig benannt hat. Leto wird allerdings die Göttin sein, und dass auch Tityos den Weg in die Gigantomachie gefunden haben könnte, lässt sich nicht durchaus in Abrede stellen. Aber es scheint mir, dass bei der Benennung der Giganten so auffallende Eigentümlichkeiten der Bildung, wie es in diesem Falle die Vogelklauen sind, durchaus nicht unberücksichtigt bleiben dürfen. Dieselbe Erwägung hat M. Mayer dazu geführt, in dem Gegner der Leto den Alkyoneus zu erkennen [17]). Da nun aber den Namen des Alkyoneus Puchstein ohne Zweifel mit Recht für den Gegner der Athena in Anspruch genommen hat [18]), so bliebe, wenn wir nicht auf die Benennung verzichten wollen, wohl nur Porphyrion übrig. Mayer meint allerdings, dass bei ihm eine solche Anspielung auf den gleichnamigen Vogel nicht ohne Absurdität möglich gewesen wäre, weil Martial (XIII ep. 78) sagt:

nomen habet magni uolucris tam parua Gigantis?

und dass sie in das Bereich des Komischen fallen würde, weil Aristophanes in den Vögeln sie scherzweise verwandt hat. Aber ich sehe nicht ein, warum eine Anspielung auf das Purpurhuhn absurder oder komischer sein sollte, als die auf den Eisvogel; denn beide Vögel haben durchaus nichts Furchtbares und mit dem Giganten wirklich nichts als den Namen gemein, und der Eisvogel steht dem Purpurhuhn an Grösse — wenn es darauf ankommen soll — noch um ein beträchtliches nach, wofür man sich zwar nicht auf Martial, aber doch auf Brehms Tierleben berufen kann [19]).

Doch man wird einwenden, dass Porphyrion ja der Gegner des Zeus ist. Das hält man freilich für ausgemacht und beruft sich dabei [20]) auf Apollodor und auf die Schale des Aristophanes. Aber eine andere Ueber-

---

17) Archäologische Zeitung 1885 S. 123, 5. Giganten und Titanen S. 379. Auch die Beflügelung, die am ganzen Fries wohl nur sechsmal vorkommt, wird schwerlich willkürlich und bedeutungslos sein, um so weniger, als die Gegner des Zeus diese Auszeichnung entbehren.

18) „Mit Recht" m. E. nicht deshalb, weil die Sache durch Apollodor ähnlich erzählt wird — vollständig ist ja die Uebereinstimmung keineswegs — sondern nur deshalb, weil das Kampfschema so und nur so befriedigend erklärt wird.

19) Grosse Ausgabe ² Bd. IV (Vögel I) S. 293 f. (Eisvogel) und Bd. VI (Vögel III) S. 427 f. (Purpurhuhn: porphyrio ueterum). Beiläufig sei auch erwähnt, dass das Purpurhuhn zwar zur Familie der Wasserhühner gehört, dass diese aber nicht etwa Schwimmfüsse haben, und dass die Klaue des Purpurhuhns mit der des Giganten genau so viel Aehnlichkeit hat, wie die des Eisvogels.

20) M. Mayer, Giganten und Titanen S. 182; Puchstein, Zweiter Artikel S. 344. Mayers Bemerkung, dass Horaz (Oden III 4 v. 54) mit den Worten *minaci Porphyrion statu* „jene vom Rücken gesehene Figur" meine, „die sich auf den verschiedensten Monumenten wiederholt", hat nur im ersten Augenblick etwas Bestechendes. — Dass von den Gegnern des Zeus gerade keiner geflügelt ist, habe ich schon hervorgehoben.

lieferung gab dem Enkelados die erste Rolle im Kampf und machte ihn zum Gegner des Zeus[21]. So könnte es auch hier sein, zumal, da es an und für sich nicht wahrscheinlich ist, dass die Künstler bei der grossen Zahl unberühmter Giganten, die sie verwenden mussten, einem der bekanntesten eine untergeordnete Rolle gegeben haben sollten, wie sie Enkelados neben Alkyoneus spielen würde[22]. Auch Nonnos scheint sich den Enkelados als Gegner des Zeus zu denken, da er gerade von ihm sagt (XLVIII v. 69 f.):

> *ἀλλά μιν οὐκ ἐδάμασσε* (Dionysos), *καὶ οὐ χθονίου πυρὸς ἀτμῷ*
> *Ἐγκέλαδος γόνυ κάμψεν, ἐπεὶ πεφύλακτο κεραυνῷ.*

So auch der griechische Klaudianos, so nicht minder der ungenannte Dichter, dem die von Hieronymus (Isaias VIII c. 27 ed. Vallarsi) angeführten Verse gehören:

> *quo fugis Encelade? quascunque accesseris oras*
> *sub deo semper eris.*

Denn dass hier *deo* nur von dem Kirchenvater für *Jove* eingesetzt worden ist, hat schon Schenkl treffend bemerkt[23]. Eher würden wir freilich den Widersacher des Zeus Typhoeus nennen, wenn nicht diesen Max Mayer in dem furchtbaren Gegner der Kabiren erkannt hätte (S. 375), eine Vermutung, der, wenn ich mich nicht täusche, wiederum Nonnos von einer ganz anderen Seite eine unerwartete Stütze bietet. Denn wenn in dem einen Gegner dieses Giganten Conze mit Recht einen Kabir erkannt[24], wenn Puchstein sich durch seinen Genossen an den Hermes-Kadmilos hat erinnern lassen[25], so muss man unwillkürlich der merkwürdigen Rolle gedenken, die Nonnos den Kadmos, der kein anderer ist als der samothrakische Hermes-Kadmilos, im Kampf des Zeus gegen Typhoeus spielen lässt[26].

[21]) Mayer S. 183. Schon der Dichter der Batrachomyomachie scheint diese Vorstellung gehabt zu haben.

[22]) Hier muss ich bemerken, dass ich einstweilen nicht anerkennen kann, dass die Erzählung Apollodors für die Erklärung des Frieses bindend ist. Vollkommen und unbestreitbar ist ja nur die Uebereinstimmung betreffs des Ephialtes; denn auf die Teilnahme der Moiren ist, wie Mayer S. 223 richtig bemerkt, bei so umfangreichem — bei Apollodor übrigens sicher sehr lückenhaftem — Personal, kein grosses Gewicht zu legen. Ob der Herakles des Frieses übrigens den Bogen führte und nicht vielmehr die Keule, wie auf der Vase in Petersburg (n. 523: Overbeck, Atlas T. VI), muss zweifelhaft bleiben, da man ja leider *ex ungue Herculem* ergänzen muss.

[23]) Sitzungsberichte der Wiener Akademie Bd. XLIII 1863 S. 34. Dass die Verse, wie Schenkl vermutet, aus der Gigantomachie des Claudian stammen, ist deshalb nicht wahrscheinlich, weil dort nach v. 33 Enceladus der Gegner des Neptunus gewesen zu sein scheint.

[24]) Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1881 S. 275.

[25]) Zweiter Artikel S. 331.

[26]) Köhler S. 3 f. Robert in Prellers Mythologie[4] I 1 S. 66 vermutet, dass zu der Version des Nonnos die Lokalisierung des Kampfes an dem böotischen Typhaonion

Beiläufig sei erwähnt, dass Porphyrion bei Claudian, wie schon bei Pindar, der Gegner des Apollon ist[27], und so leicht auch einmal zum Gegner der Leto werden konnte, selbst wenn die Ueberlieferung in der Zusammenstellung der Götter und Giganten weniger wandelbar gewesen wäre. Aber ich darf nicht verhehlen, dass der Name Porphyrion nur für die eine Eigentümlichkeit der Bildung des Giganten eine Erklärung bieten würde, nicht für die andere, die aus dem Rücken herauswachsende Schlange, und dass schon deshalb auch diese Benennung einstweilen noch zweifelhaft bleiben muss.

Doch ich kehre zu Nonnos zurück. — Kolletes ist nicht der einzige, bei dem mitten im Schlachtgetümmel Hass in Liebe sich verwandelt. Durch mehrere Gesänge (XXXIII—XXXV) zieht sich die Episode von der Liebe des Morrheus zur Bakchantin Chalkomede. Auch so ausführliche Schilderungen dieser Art mögen den späteren Gigantendichtungen nicht fremd gewesen sein. Was Kypris mit ihrer Schönheit ausrichtet, schildert in abgeschmacktester Weise das griechische Fragment des Klaudianos (v. 43 f.)[28].

Andere Götter bedürfen anderer Waffen. Poseidon schleudert seit alters die Felseninsel auf seinen Gegner. So erscheint er schon auf den ältesten Vasen. Wo der Gegner benannt ist, heisst er Polybotes[29]. Die Insel ist das von Kos losgerissene Nisyros oder Kos selbst. Dadurch wird die Gegend bestimmt, in der die Sage von Poseidons Kampf mit diesem alten Nebenbuhler[30] lebendig war, die dann in die Gigantomachie überging und in ihr eine so grosse Rolle spielte[31]. Inseln zu schleudern ist Sache des Meerbeherrschers. Aber auf einem Umweg kamen auch andere Götter — Zeus, ja selbst Athena — zu der Ehre. Man dachte sich schon früh gefesselte Giganten unter vulkanischen Bergen gelagert. Unter dem Aetna musste dann der furchtbarste der Giganten liegen: Typhoeus oder Enkelados. Typhoeus war von Zeus besiegt worden: Zeus also musste Sicilien auf ihn geworfen haben. Den Sieg über Enkelados machte Pallas dem Göttervater streitig: so konnte es kommen, dass auch sie einmal ein Dichter, wie wir bei Apollodor lesen, die Insel Sicilien auf ihren Widersacher schleudern liess.

Nonnos lehnt sich an die alte gute dorische Sage an, wenn er (XXVIII v. 242 f.) den Kyklopen Euryalos — und des Namens wegen gerade diesen

---

Veranlassung gewesen sei. Das scheint mir nicht notwendig. Kadmos begiebt sich unmittelbar nach dem Kampfe nach Samothrake.

[27]) Gigantomachie v. 34 f. und v. 114 f.; Achte Pythische Ode v. 12 f.

[28]) Vgl. Preller-Robert I 1 S. 74.

[29]) Auf dem Fragment in Athen Ἐφ. ἀρχ. 1886 πίν. 7, 1 nimmt M. Mayer S. 302 sehr ansprechend eine Verschiebung aller Namen an.

[30]) Vgl. Boehlau unten S. 127.7.

[31]) Vgl. M. Mayer S. 193 f.

— die Inder bis ins Meer verfolgen und einen Fels vom Gestade auf sie schleudern lässt:

Εὐρύαλος κεκόρυστο· διατμήξας δὲ κυδοιμῷ
ἐκ πεδίου φεύγοντα πολὺν στρατὸν ἄχρι θαλάσσης,
κόλπον ἐς ἰχθυόεντα περικλείων στίχας Ἰνδῶν,
δυσμενέας νίκησεν ἀκοντοφόρου διὰ πόντου.
ὄρθιον εἰκοσίπηχυ δι' ὕδατος ἄορ ἑλίσσων
καὶ δολιχῷ βουπλῆγι ταμὼν ἁλιγείτονα πέτρην
ῥῖψεν ἐπ' ἀντιβίοισιν· ἀτυμβεύτοιο δὲ πολλοὶ
ἰχθυάδες ἐνόησαν ἁλιβρέκτου λίνα Μοίρης
ἄρεϊ κυματόεντι καὶ ὀκριόεντι βελέμνῳ.

Wenn Nonnos so die Kampfweise des Poseidon in der Gigantomachie auf einen der Waffengenossen des Dionysos überträgt, so musste es für ihn noch weit näher liegen, sich in der Schilderung der Kämpfe seines Gottes selbst, vor allem bei dem Kampf gegen den Inderkönig, an die Erzählungen von Dionysos' Gigantenkampf anzulehnen. Und das hat er denn auch gethan.

Wie wir auf der schönen Schale des Herzogs von Luynes (Vases peints pl. XIX. XX) den Giganten, der gegen Dionysos kämpft, ganz von Epheuranken umstrickt sehen [32], so verwickelt bei Nonnos (XXXVI v. 354 f.) der Gott den Deriades samt seinem Elefantengespann in die Ranken eines Weinstocks, aus denen er ihn freilich dann selbst wieder erlöst, damit der Kampf, den einstweilen (v. 391 f.), nach berühmtem Muster, die Nacht unterbricht, am folgenden Tag wieder aufgenommen und noch lange hingezogen werden kann.

Weit wichtiger aber könnte erscheinen, was Nonnos kurz vorher (XXXVI v. 291—333) von den Verwandelungen des Gottes im Kampfe gegen Deriades erzählt.

Robert hat den Gedanken ausgesprochen, dass die in den Darstellungen des Gigantenkampfes den Dionysos so häufig begleitenden Tiere ursprünglich die verschiedenen Verwandelungen des Gottes darstellen sollten [33]. Zwar ist das Eingreifen der Tiere in den Kampf der Götter schon vor der Zeit des pergamenischen Frieses, wie besonders Heydemann hervorgehoben hat [34], auch sonst nicht ganz ausgeschlossen: aber ihr seit alter Zeit unvergleichlich häufigeres Vorkommen neben Dionysos empfiehlt doch scheinbar jene Vermutung, die durch die Erinnerung an die Darstellungen von Thetis' Verwandelungen nahegelegt wird. Zudem hat Robert mit Recht hervor-

[32]) Vgl. M. Mayer S. 320. Auch hier sind wir zufällig auf das Zeugnis der Bildwerke angewiesen. Dasselbe Motiv findet sich bekanntlich in anderen Sagen.

[33]) Bild und Lied S. 22 Anm. 20; Prellers Mythologie I 1 S. 73; vgl. auch M. Mayer, Giganten und Titanen S. 321 f.

[34]) Sechstes Hallisches Winckelmannsprogramm (1881). Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura S. 6—8 und S. 20.

gehoben, dass in den Dionysosmythen überhaupt die Verwandelung eine grosse Rolle spielt.

Man mochte entgegnen, dass für die Göttin, die den Umarmungen des Peleus entrinnen will und schliesslich doch nicht entgeht, die Künste der Verwandelung passender erscheinen, als für den Gott, der seinen Gegner überwindet und schliesslich doch wohl mit dem Thyrsos überwindet oder doch überwinden könnte; man mochte auch erwidern, dass bei dem einzigen Schriftstellerzeugnis, das Robert für die Verwandelung des Dionysos in der Gigantomachie anführen konnte, den bekannten Versen des Horaz (Oden II 19 v. 23 f.):

tu, cum parentis regna per arduum
cohors Gigantum scanderet impia
Rhoetum retorsisti leonis
unguibus horribilique mala.

eine andere Erklärung doch nicht schlechthin ausgeschlossen sei.

Da scheint das Zeugnis des Nonnos jene an sich berechtigte Erwägung thatsächlich zu widerlegen und die Deutung der Worte des Horaz zu bestätigen. Denn wenn der Dichter seinen Gott im Kampfe gegen den Fürsten der Inder (XXXVI v. 291—333) bald in einen Panther, bald in einen Baum, bald in eine Flamme, bald in ein strömendes Wasser, bald in einen Löwen oder Eber sich verwandeln lässt, so wird niemand diese Metamorphosen als eine selbständige Erfindung des Nonnos ansehen wollen, vielmehr jeder es für das Wahrscheinlichste halten, dass auch hier dem Nonnos oder seinen Vorgängern die Gigantendichtungen Vorbild gewesen sind.

Aber gerade des Nonnos Erzählung lehrt uns, wie überflüssig und deshalb sinnlos alle die Verwandelungen sind, da der Gott den Inderkönig doch später nur mit dem Thyrsos leicht zu berühren braucht, um ihn zu Boden zu strecken (XL v. 91 f.):

δαίμων δ' ἀμπελόεις ταμεσίχροα θύρσον ἰάλλων
ἀκρότατον χρόα μοῦνον ἐπέγραφε Δηριαδῆος.
αὐτὰρ ὁ κισσήεντι τυπεὶς φθισήνορι θαλλῷ
πατρῴῳ προκάρηνος ἐπωλίσθησε ῥεέθρῳ
μηκεδανοῖς μελέεσσι γεφυρώσας ὅλον ὕδωρ
αὐτόματος.

Dergleichen bereits der alten Sage zuzuschreiben und in diesem Sinne die alten Bildwerke zu deuten, kann ich mich nicht entschliessen; eher möchte ich noch der umgekehrten Vermutung Raum geben und glauben, dass auf die von Nonnos für den Inderkampf und wahrscheinlich von Horaz für den Gigantenkampf bezeugte Sagenversion ein Dichter durch die Bildwerke gebracht worden sei.

Doch, wie dem auch sein mag, wahrscheinlich ist, dass Nonnos auch hier irgendwelchen Gigantendichtungen folgt.

In seiner eigenen Gigantomachie lässt er allerdings den Bakchos den Feuerbrand nur als Waffe gebrauchen [35] (XLVIII v. 56 f.):

καὶ πυρὶ μάρνατο Βάκχος, ἐς ἠέρα δαλὸν ἰάλλων
ἀντιβίων ὀλετῆρα· δι' ὑψιπόρου δὲ κελεύθου
Βακχιὰς αὐτοέλικτος ἐπέτρεχεν ἁλλομένη φλόξ,
γυιοβόρῳ σπινθῆρι καταΐσσουσα Γιγάντων.

Die Tiere des Gottes aber treten dort gar nicht auf. Doch so wenig diese kurze Schilderung den Reichtum der Motive erschöpfen kann, den die Gigantendichtungen dem Nonnos bieten mussten, so wenig steht sie der Annahme im Weg, dass der Dichter an einer anderen Stelle Züge der Gigantomachie verwertet habe, die er hier übergeht. Ebenso lässt er ja hier den Gott auch von seinen Rebzweigen einen anderen Gebrauch machen als im Kampf gegen Deriades (XLVIII v. 44 f.):

Βάκχος ἀερσιλόφοιο κατέτρεχεν Ἀλκυονῆος,
οὐ δόρυ θοῦρον ἔχων, οὐ φοίνιον ἄορ ἀείρων·
ἀλλὰ πολυσπερέας παλάμας ἐδάιξε Γίγαντος,
αἰχμάζων ἕλικεσσι· φιλακρήτῳ δὲ βελέμνῳ
φρικτὰ πεδοτρεφέων ἐδαΐζετο φῦλα δρακόντων·
τυπτομένων δὲ Γίγαντος ἐχιδνοκόμων κεφαλάων
αὐχένες ἀμηθέντες ἐπωρχήσαντο κονίῃ·
γηγενέων δὲ φάλαγγες ἐβακχεύοντο δρακόντων
βόστρυχα δειμαίνοντες ἐχιδνοκόμου Διονύσου.

Und jenen wie diesen Gebrauch der Rebe bezeugen uns die Bildwerke für die Gigantomachie [36].

Von der Einleitung der Gigantomachie des letzten Gesanges ist bereits die Rede gewesen. An Porphyrion und Chthonios, an Enkelados und Alkyoneus wendet sich die Aufforderung der Gaia. In der Schilderung des Kampfes treten dann Peloreus und Alkyoneus, endlich Enkelados hervor. Felsen und Berge sind die Waffen der Giganten und zersplittern an der Nebris des Gottes. Doch in all dem ist Nonnos nicht mittelbar, sondern unmittelbar Quelle für unsere Kenntnis der Gigantendichtungen, und auf die mittelbaren Zeugnisse sollte dieser Aufsatz sich beschränken.

[35]) Vgl. M. Mayer S. 320. Auf der Vase von Altamura in der Rechten des Bakchos „Reb- oder Epheustäbe“ zu sehen, war ein unglücklicher Gedanke, da es meines Wissens weder Reb- noch Epheustäbe von Meterlänge giebt, überdies der Gott einen Zweig in der Linken hält. Es wird wohl doch der Thyrsos sein; da wo die Hand die Waffe fasst, scheint es auch nur ein Stab zu sein.

[36]) Vgl. M. Mayer S. 320.

Ueber die Venus des Lucrez.

Von

Friedrich Marx.

Das letzte Buch des Lucrezischen Gedichtes ist geschrieben nach dem 13. Juli des Jahres 694 der Stadt, 60 v. Chr. Dies geht hervor aus V. 109, wo die *carbasus . . . magnis intenta theatris* erwähnt wird, eine Neuerung, die Plinius nat. hist. XIX 23 — nach Varro de scaenicis originibus, wie Cichorius in den commentationes philologae zu Ehren O. Ribbecks p. 427. 428 auseinandersetzt — zurückführt auf die ludi Apollinares des P. Lentulus Spinther, d. h. die Spiele im Juli des Jahres 694/60. Den ludi Apollinares stand der praetor urbanus vor, ein Amt, das P. Lentulus (cos. 697/57) bekleidet haben muss i. J. 694/60, da derselbe Frühjahr 696/58 nach Cicero ad fam. I 9. 13 noch ex praetura (Caes. b. c. I 22) Hispania citerior verwaltete, seine Statthalterschaft also Frühjahr 695/59 bis Frühjahr 696/58, seine Prätur 694/60 fällt[1]): sie wurden gefeiert im Quinctilis und a. d. III Id. Quinctilis war der Schlusstag des Festes (vgl. Weissenborn zu Liv. XXVII 23, 7). Die Einführung solcher uela überhaupt zum Zweck des Schutzes der Zuschauer vor der Hitze wird aus derselben Quelle bei Plinius XIX 23 Valerius Maximus II 4, 6 zurückgeführt auf die Spiele des Q. Catulus, *cum Capitolium dedicaret,* eine Feier, die stattfand nach Livius 98 Cassiodorius (Liv. fragm. 24 n. Hertz) und Phlegon bei Photius byblioth. cod. 97 p. 84 A. Bekker ol. 177, 4, 685 d. St., 69 v. Chr. Q. Metello Q. Hortensio coss. Gewiss eine raffinierte und zeitlich darum später anzusetzende Art der Erfrischung, deren Erfinder nicht überliefert wird, ist die Besprengung mit *crocus uino diluta, tritum ad theatra replenda* (Plin. XXI 33), beide Küh-

[1]) So richtig in dem Orellischen Onomasticon Tullianum unter den bez. Artikeln: irreführend und verkehrt ist der Artikel P. Cornelius Lentulus Spinther in dem Onomasticon der Baiter-Kayserschen Ausgabe, wo Lentulus Spinther mit Lentulus Crus verwechselt ist.

lungsmittel für die Zuschauer werden zusammen genannt von Ovid a. a. I 103. Da Lucrez die *russea lutea* und *ferrugina vela magnis intenta theatris* IV 73, die *scaena croco Cilici perfusa* II 416 erwähnt und nach der bereits angedeuteten Erwägung letztere Art des Luxus als Fortschritt gegenüber der einfachen Ueberspannung des Theaters mit Zelttüchern erscheinen muss, so fallen gewiss die 6 Bücher des Lucrezischen Werkes — denn das erste von den übrigen abzusondern liegt kein Grund vor und scheint nach dem Zusammenhang des ganzen Werkes nicht geraten — nach 685/69. Lucrez fing also an zu dichten frühestens in seinem 27. Lebensjahre (Rh.ein. Mus. LXIII S. 141).

Ende 694/60 also oder Anfang 695/59 frühestens war Lucrez mit dem 6. Buch seines Werkes beschäftigt, das ihm die „Freundschaft", amicitia, eines Memmius erwerben sollte (I 141), ein Ausdruck, der als Bezeichnung der Zugehörigkeit eines niedriger stehenden Litteraten zu einem Römer von Stand aus Ciceros und Juvenals Zeit genugsam bekannt ist (Sueton. de rhetor. 5 Hor. I 6,62 Juven. V 14 und öfters). Was die Persönlichkeit dieses Memmius betrifft, so ist wohl kein Zweifel möglich: es ist der Prätor des Jahres 696/58, C. Memmius, der Mitte 697/57 bis Mitte 698/56 die Provinz Bithynien verwaltete, in dessen Umgebung wir Litteraten wie Catull, Cinna, Curtius Nicias als amici vorfinden.

Ueber die gens Memmia hat Mommsen Gesch. des röm. Münzwesens S. 597 die Nachrichten der alten Schriftsteller zusammengestellt und das Stemma der Familie für drei Generationen mit Sicherheit geordnet. Die Familie ist plebeisch, gehörte zur tribus Galeria, ausserhalb Roms finden wir den Namen in Tarracina (Cic. de orat. II 240) und in Signia (CIL I 1146). Der erste bekanntere Memmius ist C. Memmius, der berühmte Volkstribun d. J. 643/111, der erbitterte Feind der Nobilität, der bei der Bewerbung um das Konsulat in den Unruhen d. J. 654/100 erschlagen wurde. Ueber seinen Bruder L. Memmius (Cic. Brut. 136) giebt ein noch nicht zu diesem Zweck verwertetes Fragment des Sisenna (44 Peter) bei Nonius p. 258 näheren Aufschluss: *Lucium Memmium, socerum Gai Scriboni, tribunum plebis, quem Marci Liui consiliarum fuisse callebant et tunc Curionis oratorem.* Wir ersehen hieraus, dass L. Memmius der Berater des M. Livius Drusus gewesen war, dass er seine Tochter Memmia an C. Scribonius Curio verheiratet hatte und als Volkstribun wohl des Jahres 664/90 für seinen Schwiegersohn, der in diesem Jahr ebenfalls Volkstribun war, aber mit seiner Beredsamkeit schlechte Erfahrungen gemacht hatte (Cic. Brut. 305), das Wort führte. Dieses kurze Fragment giebt klar die politische Stellung des L. Memmius: derselbe steht bei der Aristokratenpartei, ebenso C. Curio sein Schwiegersohn, der zu jenen Optimaten gehört, die Grund haben, die Ausführung der lex Varia zu fürchten (Ascon. in Cornel. p. 65, 15 K. Sch.). In dieser politischen Parteistellung finden wir nicht allein seinen Schwiegersohn Curio, sondern auch seine beiden Söhne L. und C. Memmius: alle drei

sind die erbittertsten Feinde des Cäsar, dagegen aufs engste befreundet und verschwägert mit der Familie des Sulla und Pompeius. Den Vornamen des älteren von beiden überliefern uns einzig und allein die Münzen, einesteils die Silberdenare mit dem Kopf des Saturn und der Sichel auf der einen, der nackten Venus auf dem Zweigespann, die ein zufliegender Eros bekränzt, auf der andern Seite und der Aufschrift L. Memmi Gal. (Mommsen Nr. 202 S. 575, Cohen méd. consul. pl. XXVII Memmia 2) und besonders die Denare mit genau den gleichen Typen aber der Aufschrift L. C. Memies L. f. Gal. und ex s. c. (Mommsen Nr. 226 S. 597, Cohen Nr. 3). Dies können nur die Söhne des L. Memmius, des Volkstribunen des Jahres 664/90 sein, nicht dieser selbst und sein Bruder Gaius, der Tribun aus dem Jugurthinischen Krieg, wie Mommsen S. 598 nachweist, schon deshalb nicht, weil die älteren Gebrüder Memmii bei Cicero Brut. 136 C. L. Memmii — in dieser Reihenfolge — genannt werden. Die letztere der beiden Münzen ist in Spanien ums Jahr 672/82 geschlagen, wo beide Brüder im Heer des Pompeius die Sache des Sulla und der Senatspartei verfechten: Pompeius heiratete damals Aemilia, die Stieftochter des Diktators (Plut. Sull. 33 Pomp. 9), C. Memmius vielleicht einige Jahre später Fausta, Sullas Tochter (Ascon. in Scaur. p. 25, 10. 12 K. Sch.), sein älterer Bruder, nach den Münzen mit Vornamen Lucius, Pompeia, des Pompeius Schwester (Plut. Pomp. 11). Dieser L. Memmius fiel in Spanien i. J. 679/75 (Plut. Sert. 21 Oros. V. 23): Mommsen vermutet, dass der Volkstribun d. J. 700/54, den Cicero ad Q. fratrem III 3. 2. 1. 15 erwähnt, der Sohn dieses in Spanien gefallenen L. Memmius und der Pompeia sei. Diese Vermutung, an und für sich schon sehr wahrscheinlich, wird nahezu zur Gewissheit durch den Umstand, dass jener C. Memmius erwiesenermassen seinen Vater früh verloren haben muss und seine Mutter eine zweite Heirat eingegangen war mit P. Cornelius Sulla, jenem Verwandten des Diktators, den M. Cicero verteidigt hat: denn dieser C. Memmius heisst ad Q. fratrem III 3, 2 der priuignus des P. Sulla, der also wohl Pompeia nach dem Tod des L. Memmius in Spanien geheiratet hatte. Der Volkstribun des Jahres 700/54 C. Memmius L. f. wäre der einzige Memmius, der als Adressat des Lucrezischen Gedichtes ausser C. Memmius L. f., dem Prätor d. J. 696/58, in Betracht kommen könnte: für den letzteren spricht aber erstens der Umstand, dass die Art, wie Lucrez zu ihm spricht, einen Mann voraussetzt, der sich bereits eine einflussreiche Stellung im Staate erworben hat (I 42 *nec Memmi clara propago Talibus in rebus communi desse saluti*), während jener jüngere C. Memmius erst nach Lucrez' Tod Volkstribun geworden ist, zweitens dass der Prätor litterarische Neigungen hatte, Gedichte und Reden schrieb und schliesslich, dass Dichter und Gelehrte wie Catullus, Cinna und Curtius Nicias sich erwiesenermassen um die Gunst des letzteren bewarben.

Es ist also der Schwiegersohn des grossen Sulla, an den Lucrez sein Werk gerichtet hat, er selbst so übel berüchtigt bezüglich der Moral, wie seine Gemahlin, die aus Horaz sat. I 2, 64 bekannte ehebrecherische Fausta. Nach der Geburt eines Sohnes C. Memmius liess er sich von ihr scheiden Ende 699/55 (Ascon. in Scaur. p. 25, 10. 12 K. Sch.), wir wissen nicht aus welchem Grund: T. Annius Milo ward ihr zweiter Gemahl, der aber wenig Freude in seiner Ehe erlebte. Der Historiker Sallust verletzte die Ehre seines Hauses und wurde deshalb von dem beleidigten Ehegatten halb tot geschlagen (Porphyr. ad Hor. I 2, 42 Gell. XVII 18). Horaz nennt Villius und Longarenus als Buhlen der Fausta, Macrobius II 2, 9 noch zwei andere Menschen, gemeine Plebeier, Fuluius eines Walkers Sohn, und Pompeius Macula. Wenn Valerius Maximus VI 1, 13 erzählt, dass *C. Memmius L. Octauium similiter deprehensum pernis contudit,* so wird sich dies auf ein Vorkommnis beziehen, das unserem Memmius die Veranlassung zur Scheidung von Fausta gegeben hat. Aber der betrogene Ehemann war keineswegs die bessere Hälfte dieses Ehepaares. Nicht weniger wie drei ehebrecherische Verbindungen dieses C. Memmius, dessen „uirtus" Lucrez rühmt (I 140), sind uns bekannt: mit der Frau des L. Lucullus, Seruilia, der Schwester Catos (Cic. ad Att. I, 18 3 Plut. Cat. min. 24 Lucull. 38), mit der Frau des M. Lucullus (Cic. a. a. O.), endlich der Frau seines Verwandten und politischen Freundes, des Pompeius (Sueton de gramm. 14).

Mit Pompeius, dem Schwager seines Bruders und seiner eigenen Gemahlin hatte C. Memmius frühzeitig in nahem Freundesverhältnis gestanden, wie dies schon seine Parteistellung und seine Stellung zu ihm als quaestor in Spanien 677/77 (Cic. pro Balbo 2, 5) nach römischem Brauch mit sich brachte. Auch in der folgenden Zeit steht er treu auf des Pompeius Seite, εἰς τὴν Πομπηίου χάριν μᾶλλον ἢ κατ᾽ ἔχθος ἴδιον agitiert Memmius gegen die Luculli, indem er 688/66 des Lucius Triumph zu hintertreiben sucht und den Marcus anklagt wegen schlechter Führung der Quästur unter Sulla (Plut. Cato min. 29 Lucull. 37), sechs Jahre später verführte er beiden ihre Frauen. Auch in dem Streit des Pompeius mit Cäsar steht C. Memmius zu Pompeius und wetteifert mit C. Scribonius Curio dem Vater, dem Gemahl seiner Schwester, mit Schimpfen und Verleumden über Cäsar (Sueton. Caes. 49). Freilich wie Memmius die Ehre der Familie des Pompeius nicht schonte, so trug er auch wenig Bedenken, dessen Partei zu verlassen und zu Cäsar überzugehen, auf dessen Hilfe er rechnete, als er sich i. J. 700/54 um das Konsulat zu bewerben anfing, ein Amt, das bis dahin noch kein Memmier bekleidet hatte (Cic. ad Att. IV 17,2 Sueton. Caes. 73): er verfuhr dabei jedoch mit so plumpen Mitteln, dass er wegen ambitus verurteilt nach Athen in die Verbannung gehen musste (Cic. ad Q. fratrem III 2, 3. 8, 3). Um der Verurteilung zu entgehen, hatte er versucht, seinerseits den Schwiegervater des Pompeius, L. Metellus Scipio selbst wegen Bestechung

in den Anklagezustand zu versetzen, aber ohne Erfolg (Appian b. c. II 24. 25). Doch die Ereignisse nach Lucrez' Tode gehören nicht mehr unmittelbar zu dem hier zu behandelnden Gegenstand.

Die Denare des L. Memmius, des Volkstribunen des Jahres 664/90, wie wir aus jenem Fragment des Sisenna ersehen, haben noch kein charakteristisches Münzwappen: sie tragen das Bild der Castores, einen der allgemeinsten römischen Münztypen, der keiner bestimmten Familie angehört: Mommsen Röm. Münzwesen Nr. 188 S. 567. Die Söhne Lucius und Gaius dagegen nehmen die Venus als Abzeichen des Geschlechts auf ihre Denare: die Göttin steht völlig nackt auf einem Zweigespann, das von links nach rechts in ruhiger Gangart bewegt wird, auf sie zu fliegt ein kleiner Eros, der sie bekränzt. Woher diese Darstellung stammt, wissen wir nicht: jedenfalls ist sie nicht ursprünglich oder von den Memmiern zum Zweck ihres Münzzeichens erfunden, da auch die gewiss älteren Denare des Sex. Julius Caisar die Biga mit Venus, die Cupido kränzt, aufweisen (Mommsen a. a. O. Nr. 105 S. 523): dass die ganze Anschauung der Aphrodite auf dem Zweigespann in Rom heimisch und geläufig war, beweisen die Verse des M. Terentius Varro in den Menippeischen Satiren 87 Bücheler: *Properate uiuere puerae, quas sinit aetatula ludere, esse, amare et Veneris tenere bigas.* Der Sohn des Prätors von 696/58, C. Memmius C. f. Fausta natus (Ascon. in Scaur. p. 25, 9 K. Sch.) setzt aber die Venus nicht mehr auf seine Denare (bei Mommsen a. a. O. Nr. 291 S. 642). Aus irgend welchen Annalen, wie denen des Cn. Gellius oder Schriften περὶ εὑρημάτων wie des Varro de originibus scaenicis oder des Stilo, den Cicero Brut. 205 *antiquitatis nostrae et in inuentis rebus et in actis scriptorumque ueterum litterate peritus* und darin Vorläufer des Varro nennt, hatte dieser Memmius, wohl der Consul suffectus des Jahres 720/34, ermittelt, dass ein Memmius — den Vornamen scheint er nicht haben feststellen können — *aed(ilis) Cerialia preimus fecit:* er setzt darum die Ceres mit dieser Umschrift als Wappen auf seine Denare, ausserdem ein Tropaion, an das ein knieender nackter Barbar gefesselt ist mit der Umschrift: C. Memmius imperator (Cohen méd. cons. pl. XXVII 4. 5). Es kann diese Umschrift sich nur beziehen auf die Kriegsthaten seines Vaters des Prätors von 696/58 in Bithynien während der Zeit von Mitte 697/57 bis Mitte 698/56: wir lernen aus der Münze, dass Catull und Cinna im Geleite des Memmius dort Feldschlachten zu bestehen hatten, wovon die Ueberlieferung der Schriftsteller nichts weiss und begreifen es, wenn Lucrez die Venus bittet I 29: *effice ut interea fera moenera militiai Per maria ac terras omnis sopita quiescant* 41 *nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo Possumus aequo animo neque Memmi clara propago Talibus in rebus communi desse saluti.* Da das 6. Buch des Lucrez sicher nach der Prätur des P. Lentulus 694/60 geschrieben ist, frühestens zweite Hälfte 694/60, in welchem Jahre Memmius in Rom verweilte (Cic. ad Att. I 18, 3),

die damalige Thätigkeit des Memmius aber rein bürgerlicher Natur war und seine Feldzüge unter Pompeius als Quästor in Spanien 677/77 vor der Zeit des Lucrezischen Gedichtes liegen, ausserdem es aber einleuchtend ist, dass das Prooemium die Zeitverhältnisse des Abschlusses und der Uebergabe des ganzen Gedichtes berücksichtigen muss, so ist es am nächstliegenden, anzunehmen, dass das Prooemium des Lucrez geschrieben ist zu einer Zeit, als das ganze Werk dem Abschluss nahe gebracht zur Uebergabe reif war, da C. Memmius als Imperator aus Bithynien zurückgekehrt dem Lucrez infolge seiner Siege und Siegeszeichen für das Gemeinwohl bei jedweden *fera moenera militiai* unentbehrlich erscheinen durfte, also in der Zeit von Mitte 698/56 bis zu dem Tod des Dichters, der am 15. Oktober 699/55 erfolgte. Zu jener Zeit war Memmius noch Freund des Pompeius und der Senatspartei, Gegner des Cäsar wie Catull, der in seiner Cohors war und den Cäsar aufs heftigste angriff, er hatte damals noch dieselbe Parteistellung wie am Beginn seiner Laufbahn; als sein Sohn seine Münzen schlug, war der Vater bereits auf die Seite des Cäsar übergegangen.

Wie kommt es nun, dass der Volkstribun von 664/90 L. Memmius die Dioskuren als Wappen, sein Enkel die Ceres, die Göttin der Plebs auf ihre Münzen setzen, während die Söhne des Lucius, Lucius und Gaius, die Venus zum Zeichen ihrer Familie erwählt haben? Es kann wohl keine Frage sein, dass die beiden Brüder durch Annahme dieses Familienwappens ihre Zugehörigkeit zu der Partei und der Familie des L. Cornelius Sulla des ἐπαφρόδιτος öffentlich dokumentierten: der eine als Schwiegersohn des grossen Diktators, der andere als Schwager seines Schwiegersohns, des Pompeius. Die Münzen des Diktators selbst zeigen den Kopf der Venus und dabei einen nackten Cupido auf einer kleinen Basis stehend, mit einem Zweig in der Rechten (Cohen méd. consul. pl. XV. Cornelia 17 Mommsen Röm. Münzwesen Nr. 224c S. 593): die Münzen seines Sohnes Faustus, die im übrigen den Ruhm des Schwiegervaters des Faustus, des Pompeius verkünden, tragen ebenfalls den Kopf der Venus (Mommsen Röm. Münzwesen Nr. 269a S. 628 Cohen méd. consul. pl. XV Cornelia 23). Der Diktator verehrte inbrünstig die Liebesgöttin, als deren Liebling er sich mit Stolz bezeichnete: seinen lateinischen Ehrennamen Felix gab er, so oft er an Männer griechischer Zunge schrieb, wieder mit Ἐπαφρόδιτος (Plut. Sulla 34 Appian b. c. I 97 S. C. über Oropos Bruns fontes [5] p. 166, 52): woher der Kult dieser Aphrodite, welche man insgesamt der Tyche oder Fortuna gleichsetzt, stammt, wird uns nirgends überliefert, von dem Wesen und der Eigenart der Göttin können uns die Münzen Sullas, welche nur den Kopf der Venus zeigen, keine Vorstellung geben, noch weniger die der Memmier, welche nur einen ganz allgemeinen Venustypus aufweisen, wie oben erörtert ist.

Nicht sehr lange nach Lucrez' Tod bereits befremdete einen Grammatiker die Anrufung der Venus im Eingang des Gedichtes, welche so

schlecht zu der Lehre Epicurs und der von dem Dichter II 646—651 auseinandergesetzten Lehre von der Unbekümmertheit der Götter um menschliche Verhältnisse zu stimmen schien: ein schalkhafter Zufall brachte jene Verse des 2. Buchs, welche als widersprechend diesem inbrünstigen Gebet dem Schluss desselben am Rande beigefügt waren, in den Text und so wurden dieselben von einem der epicureischen Lehre kundigen Grammatiker wie es scheint der ersten Kaiserzeit sogar mit des Meisters Epicur eigenen Worten belegt: V. 44—49 ist überschrieben mit τὸ μακάριον καὶ ἄφθαρτον . . . Wie bereits Borghesi sah (Mommsen Röm. Münzwesen S. 599), leitete den Philosophen und Dichter dabei die Rücksicht auf Memmius, dessen Familiengottheit die Venus nach Ausweis der Münzen gewesen sein muss. Als Lucrez sein Prooemium schrieb, d. h. vor Oktober 699/55, war Fausta des Sulla Tochter noch die Gemahlin des C. Memmius, Pompeius noch sein Freund: als sein Sohn C. Memmius C. f. Fausta natus seine Denare schlug, war Memmius von Fausta geschieden, mit Pompeius und seiner Partei zerfallen: er setzt nicht mehr das Wappen seines Vaters und Oheims, nicht mehr die Venus Sullas und der Sullaner auf seine Münzen. Lucrez dagegen redet den Memmius an als Schwiegersohn des grossen Sulla, als ἐπαφρόδιτος: *Memmiadae nostro quem tu, dea, tempore in omni Omnibus ornatum voluisti excellere rebus;* dem Liebling der Venus will er sein Werk widmen (V. 26). Die Göttin, die Lucrez anruft, ist aber keineswegs die schild- und speergewaffnete Aphrodite νικηφόρος, die Venus Victrix der Cäsarianischen Zeit, wie sie auf den Münzen ähnlich der Parthenos des Phidias dargestellt wird (R. Kekulé Archäol. Epigraph. Mitt. aus Oesterr. III S. 19), wir hören vielmehr eine elementare Naturgöttin preisen, welche Wasser und Land und das sternenbesäte Firmament beherrscht, allein das All regiert, dem Menschen den Schmuck aller Glücksgüter zu verleihen vermag und selbst die Verse des Dichters gelingen lassen kann. Dies ist gewiss die Göttin des Sulla und des Sullanischen Hauses, nicht eine blinde Τύχη oder Fortuna oder Fors Fortuna, eine sinnlose Zufallsgöttin, sondern eine Göttin des Gedeihens und fröhlichen Gelingens; letztere allein verehrt Lucrez, trotzdem dass dem Epicureer die Τύχη und Fortuna seiner Lehre gemäss viel näher liegen musste, ebenso Sulla, der sich selbst Felix, seine Kinder Faustus und Fausta nannte, nicht aber Fortunatus oder Fortunata, und mit dem griechischen Namen ἐπαφρόδιτος, nicht aber εὐτυχής, dieses Felix wiedergeben wollte. Die Venus Sullas ist also mit der Tyche oder Fortuna keineswegs identisch. Die Liebesgöttin ist auch die Schutzgöttin der Kolonie Sullanischer Veteranen am Golf von Neapel, der Colonia Veneria Cornelia von Pompeii. Nissen Pompeianische Studien S. 343 vermutete, dass die Sullaner die Venus als Stadtgöttin wählten eben wegen der Vorliebe ihres Feldherrn für die Göttin, die ihn auf seinen Feldzügen zum Sieg geführt. Danach hat Wissowa de Veneris simulacris Romanis p. 18 ff. ausgeführt,

dass die Venus Pompeiana, wie sie auf den Pompeianischen Wandgemälden dargestellt ist, keineswegs als einheimisch campanische Gottheit, sondern als Abbild eben jener Venus des Sulla zu betrachten sei. Gewiss richtig. Nicht allein die Pompeianische Kolonie Sullanischer Veteranen, die ganze Gegend um den Golf, in der der allmächtige Diktator sein thatenreiches Leben beschloss, wird unter seinem zwingenden Einfluss unter dem Schutz seiner glückbringenden Hausgöttin lange Zeit gestanden haben.

Von den Bildern der Venus Pompeiana, welche Helbig, Wandgemälde der verschütteten Städte Campaniens Nr. 7. 60. 65. 66. 295. 296 beschrieben hat, ist bei weitem das sorgfältigste und vollkommenste das Wandgemälde der Casa dei Dioscuri, Helbig (Nr. 295), abgeb. Mon. dell' inst. III 6 b neben der flüchtigeren Darstellung aus Casa del poeta (Nr. 296), das einzige Bild, auf dem die Venus Pompeiis allein und nur um ihrer selbst willen dargestellt ist, das wichtigste Denkmal für unsere Kenntnis dieser Gottheit: eine stehende weibliche Gestalt, in blaue mit goldfarbigen Sternen besetzte Gewänder ganz eingehüllt, das Haupt mit einer Krone geschmückt, in der rechten Hand einen Zweig haltend, in der linken ein Szepter, den linken Arm auf ein umgedrehtes Steuerruder stützend. Neben ihr steht auf einer Basis ein bekleideter Eros mit einem Spiegel in der Linken: die Gruppe erinnert bezüglich des letzteren an die Münzen des Diktator Sulla mit dem Venuskopf. Man hielt die Figur zuerst für Fortuna, auf die das Steuer hinweist — wesentlich ist jedoch, dass bei der Venus von Pompeii dieses Steuer stets umgedreht erscheint, während Tyche dasselbe an der Handhabe regiert — bis Conze dieselbe Figur mit denselben Attributen in einem Zwölfgötterverein erkannte (bei Helbig a. a. O. Nr. 7), wonach die Benennung als Venus Pompeiana feststand. Zum richtigen Verständnis dieser Venus gehört vor allem die richtige Deutung der Attribute, des Szepters, des Zweiges und des Ruders. Dass letzteres Attribut in derselben Weise zu verstehen sei, wie das Steuerruder in der Hand der Tyche, ist deshalb nicht wahrscheinlich, weil die Göttin niemals dieses Gerät mit der Hand regiert wie die Glücksgöttin, sondern stets auf das umgekehrte Ruder nachlässig den linken Arm stützt; es kann kein Zufall sein, dass das Steuer stets umgekehrt, mit dem Griff nach unten dargestellt ist, dass das Szepter regelmässig beigegeben ist, ebenso regelmässig der Zweig [2]). Nun zeigen beide Attribute, das Steuerruder mit dem Szepter zusammen, die Denare des Quästor Cn. Cornelius Lentulus, bei Mommsen Röm. Münzwesen S. 611 Nr. 242, auf deren Vorderseite der bärtige Kopf des Genius populi Romani dargestellt ist, auf der Rückseite in der Mitte die meerumflossene Erdscheibe, links davon ein Szepter mit Lorbeerkranz, rechts ein Steuerruder. Wie

---

[2]) Das Szepter ist öfters bei älteren Abbildungen übersehen worden: dasselbe scheint zu fehlen in der flüchtigen Darstellung bei Helbig Nr. 296.

Mommsen a. a. O. auseinandersetzt, beziehen sich diese Zeichen auf die Kriegsrüstungen zu Lande und zu Wasser gegen Mithridates und die Piraten, welche der Senat i. J. 680/74 beschloss: also dürfen wir annehmen, dass sich auch bei der Venus Pompeiana das Steuerruder auf die Herrschaft der Göttin zu Wasser, das Szepter und der Zweig auf ihre Herrschaft zu Lande, ihre Herrschaft über die Gewächse der Erde beziehen wird. Ihr Gewand ist auf der vollkommensten Darstellung blau und mit goldenen Sternen übersät, ein *velum colore caeli stellatum* (Plin n. h. XIX 24): womit der Künstler andeuten wollte, dass die Göttin nicht allein auf dem Meer und der pflanzensprossenden Erde, sondern auch über die Gestirne des blauen Firmaments Gewalt hat. Denn dass dieser sternenbesäte blaue Mantel der Venus als rein zufällig und bedeutungslos wie sonst öfters aufzufassen sei, ist deshalb nicht wahrscheinlich, weil bei einem Götterbild, wie heute bei einem Marienbild, es dem Beschauer allzu nahe liegend war eine derartige Beziehung zu suchen[3]. Die Venus von Pompeii mit dem Steuerruder ist also eine elementare Naturgöttin, mächtig auf dem von den Schiffen durchsteuerten Meer und auf der pflanzensprossenden Erde, aber auch Herrin des gestirnten Himmels: als Göttin der Liebe wird sie durch den bei ihr stehenden Eros mit dem Spiegel gekennzeichnet. Sie führt auch den Namen Venus fisica Pompeiana (CIL IV 1520 Wilmanns exempla 1983 IRN 2253 CIL X 928), ein Beiwort, das die Göttin als elementare Naturgewalt bezeichnet haben wird, da die Mefitis IRN 307 CIL X 203 dasselbe Beiwort erhält: ob das Adjectivum dem griechischen φυσική nicht wenigstens angeglichen ist und so die Allgewalt der Natur bedeutet (Preller Röm. Mythol.^{3} I S. 448), oder, was wahrscheinlicher, rein oskischen Ursprungs ist, bleibe dahingestellt: dass die Prellersche Auffassung als Naturgöttin der ganzen oben erörterten Deutung der Göttin und ihrer Attribute durchaus entsprechen würde, ist einleuchtend[4].

Als Lucrez die Widmung seines Gedichtes de rerum natura schrieb, wählte er die Venus zu seiner Muse, die Schutzgöttin des Hauses des Memmius und seines Schwiegervaters, des grossen Sulla: er feiert den ersteren als ἐπαφρόδιτος V. 26 *Memmiadae nostro, quem tu dea, tempore in omni Omnibus ornatum uoluisti excellere rebus.* Geschickt benutzt der Dichter das Bild der Sullanischen Venus für die Einleitung zu seinem Werk: an das gubernaculum, das die Göttin in der Hand hält, erinnert V. 21: *quae quo-*

[3]) Eine Bronze des Berliner Museum bei Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. XXIX 3, welche Aphrodite Urania auf der Schildkröte stehend darzustellen scheint (Paus. VI, 25, 1) und gleichfalls diese sternenbesäte Gewandung aufweist, ist bei der Unsicherheit der Deutung und der Unscheinbarkeit des Stückes selbst als Analogon nicht verwendbar. Auch der elische Sosipolis ἀμπέχεται . . χλαμύδα ποικίλην ὑπὸ ἀστέρων nach Paus. VI 25. 4.

[4]) Gewiss hängt das Beiwort fisica mit dem fiisiais der neugefundenen oskischen Inschriften (Berliner Phil. Wochenschrift 1889, Nr. 15. Rhein. Mus. 44 S. 325) zusammen.

nium rerum naturam sola gubernas, insbesondere da V. 107 die Glücksgöttin angerufen wird mit den Worten: *quod procul a nobis flectat fortuna gubernans,* offenbar mit Bezug auf die bildlichen Darstellungen[5]). Aber klar wird die Herrschaft der Göttin über die Gestirne des Himmels, das schiffdurchsteuerte Meer und die früchtespendende Erde ausgesprochen in den Versen: *Aeneadum genetrix, hominum diuomque uoluptas Alma Venus, caeli subterlabentia*[6]) *signa, quae mare nauigerum, quae terras frugiferentes Concelebras, per te quoniam genus omne animantum Concipitur uisitque exortum lumina solis* . . . Die Herrschaft der Göttin über die drei Gebiete der Natur wird im folgenden weiter ausgeführt: *te, dea, te fugiunt uenti, te nubila caeli Aduentumque tuum, tibi suauis daedala tellus Summittit flores, tibi rident aequora ponti Placatumque nitet diffuso lumine caelum.* Ihre Naturbedeutung wiegt so vor, dass Lucrez mit keinem Wort Venus als die Liebesgöttin der Menschen preist, so etwa wie Charicles in Lucians Erotes cap. 19 im Prooemium seiner Rede die Göttin anruft: der Gedanke V. 4. 5 *per te quoniam genus omne animantum Concipitur uisitque exortum lumina solis* wird im folgenden, von V. 11 ab nur auf die Vögel in der Luft und die Tiere im Wald ausgedehnt, nicht auf den Menschen. Die Herrschaft der Göttin auf Erden und im Himmel, zu Land und zu Wasser, wie sie die Verse des Lucrez verkünden und die Pompeianischen Venusbilder an die Hand geben, ist keineswegs entnommen aus den Anfangsversen des Homerischen Hymnus auf die Venus, abgesehen davon, dass die Homerischen Hymnen wenig gelesen wurden im Altertum — oder aus Euripides' Schilderung Hippolyt. 447: denn dort ist ihre Herrschaft im Himmel gleichbedeutend mit der Herrschaft über die Götter des Olymp, bei Lucrez dagegen vertreibt sie die Wolken und lockt das glänzende Blau des Himmels hervor oder waltet der Gestirne. Am klarsten aber drückt Lucrez die Macht der Göttin aus, deren Wirken Sulla an sich offenbar werden sah, indem er die Venus anruft mit den Versen 22. 23: *nec sine te quicquam dias in luminis oras Exoritur neque fit laetum neque amabile quicquam,* wobei zu beachten ist, wie bereits oben angedeutet, dass das Walten der Aphrodite als Liebesgöttin unter den Menschen gar nicht erwähnt wird, so wie Sulla durch seinen Beinamen Ἐπαφρόδιτος nichts weniger andeuten wollte als sein Glück bei den Frauen.

Woher das Bild der Venus, das die Sullaner nach Pompeii brachten

---

[5]) Wie Lucrez beispielsweise bei der Schilderung der Hesperidenschlange V 33. 34 *asper acerba tuens immani corpore serpens Arboris amplexus stirpem quid denique obesset* ein so nebensächliches Moment wie das Umringeln des Baumstammes durch die Schlange nur deshalb hervorhebt, weil dem Dichter bei jenen Versen Darstellungen dieses Abenteuers vorschwebten.

[6]) *Subterlabentia* haben schon die Alten richtig ὑφ᾽ ἕν gelesen und aufgefasst (Seru. ad. Aen. I 198).

und das Lucrez bei seinem Prooemium vor Augen hat, von dem Diktator einst entlehnt worden ist, wissen wir nicht. Appian b. c. I 97 wird ein Orakelspruch überliefert, der dem Sulla gebot, eine Axt der Aphrodite nach Aphrodisias in Karien zu schicken, und ein Epigramm, das Sulla auf diese Votivaxt aufzeichnen liess, wonach er einst im Traum die Göttin in den Waffen des Ares kämpfend durch das Heer schreiten sah. Wenn es an und für sich schon grosse innere Wahrscheinlichkeit hat, dass die Venus des Memmius, welche Lucrez anruft, jene Schutzgöttin des Sullanischen Hauses ist, deren Kult Memmius und Fausta in ihren Ehestand übernahmen und andererseits, dass die Venus der Pompeianer gleichfalls durch Veteranen Sullas nach Pompeii mitgebracht worden ist, dann wird auch die oben versuchte Anpassung der Verse des Lucrez auf jene Darstellungen der Venus Pompeiana ihre innere Berechtigung haben. Dass der Dichter die Venus zu seiner Muse machte, darin leitete ihn gewiss die Rücksicht auf den Schwiegersohn des grossen Sulla: da jene Göttin aber mit ihrem sternenbesäten blauen Gewand, dem Zweig, Szepter und Ruder eine Naturgöttin war im weitesten Sinne, Herrscherin über Himmel, Erde und Meer, so war dieselbe als Beschützerin eines Dichters, der de natura rerum schrieb, vortrefflich geeignet. Diese Venus ist wie jede Venus auch Stammmutter der Aeneaden, auch die Beschützerin der Liebenden, welche der Pompeianer in Versen und Prosa anruft: auch die Anfangsworte der Anrufung des Lucretius, das *Aeneadum genetrix* ist den Wänden Pompeiis wohl bekannt, wahrscheinlicher aber als litterarische Reminiscenz eines Müssigen aufzufassen denn als Gebet zu der Liebesgöttin.

Butes und Koronis.

Von

Johannes Boehlau.

Der folgende Aufsatz beschäftigt sich mit den göttlichen Stammältern des Eteobutadengeschlechts. Bisher nur gelegentlich behandelt, ist dies Götterpaar, das in der ältesten griechischen Mythologie eine bedeutende Rolle gespielt zu haben scheint, noch nicht mit wünschenswerter Klarheit in seinem Wesen erkannt. Die erneute Untersuchung ist auch wegen seines Zusammenhangs mit der attischen Sagengeschichte dringlich.

Als die Argonauten, so erzählt Apollonius[1]), auf der Heimkehr an der Insel der Sirenen vorüber fahren müssen, übertönt Orpheus durch sein Spiel den gefährlichen Gesang und rettet so die Gefährten von dem drohenden Verderben. Nur einen duldet es nicht im Schiffe, Butes, des Teleon Sohn, den Athener (V. 914):

> νῆχε δὲ πορφυρέοιο δι' οἴδματος, ὄφρ' ἐπιβαίη,
> σχέτλιος· ἦ τέ οἱ αἶψα καταυτόθι νόστον ἀπηύρων,
> ἀλλά μιν οἰκτείρασα θεὰ Ἔρυκος μεδέουσα
> Κύπρις ἔτ' ἐν δίναις ἀνερείψατο, καί ῥ' ἐσάωσεν
> πρόφρων ἀντομένη Λιλυβηίδα ναίεμεν ἄκρην.

Dass dies Geschick des Butes nicht eine freie Erfindung des Dichters ist, geht aus der Verknüpfung mit dem Kulte der erycinischen Aphrodite hervor. Die dortige Legende kennt nun zwar die Rettung durch die Göttin nicht, aber sie kennt den Butes als mythischen Oikisten. Er ist Gemahl der Aphrodite und Vater des Eryx[2]). Daraus folgt, dass er nicht

[1]) Apollod. Rhod. Argon. IV. v. 891 ff. Vgl. Apollod. I. 9. 25. Hygin. fab. 14 (p. 48. 16 Schmidt). Die Stellen am vollständigsten gesammelt bei Töpffer. Att. Geneal. und in Roschers Mytholog. Wörterbuch u. d. W.

[2]) Diod. IV. 23. 83. Serv. ad Vergil. Aen. I. v. 570. Mythogr. Vatic. I. 53. II. 156.

ein Heros, sondern ursprünglich ein Gott ist — welcher Art, lehren Varianten der obigen Kultsage, die dem Eryx den Poseidon zum Vater geben [3]). Butes ist also eine Form des Poseidon, ist ein Meergott. Die Einsetzung dieses Wertes in die oben angeführte Argonautenepisode ergiebt die nächste Bestätigung der Gleichung, indem jetzt das Schwimmen im Meere seine Bedeutung bekommt. So schwimmt auch der Gründer von Tarent Poseidon-Phalanthos auf einem Delphine reitend im Meere [4]), was rationalistisch durch Einschiebung eines Schiffbruches erklärt wird. Dem Schiffbruche des Phalanthos entspricht die Verlockung des Butes durch die Sirenen und seine Rettung durch die Göttin, deren ein Gott nicht bedarf. Nach Abzug dieser Zuthaten erhalten wir eine gute, echte Gründungssage. Poseidon-Butes kommt am sicilischen Gestade ans Land geschwommen und dort wird Aphrodite von ihm Mutter des Eryx. Dass wir richtig gesondert haben, zeigt die Ueberlieferung des erycinischen Gründungsmythus beim Mythogr. vatic. I. 94: *cum animadvertisset Neptunus Venerem spatiantem in litore Siculi maris cum ea rem habuit, ex quo gravida facta filium peperit, quem nominavit Erycem.* Der Grund zur Verknüpfung der Sirenen mit der Butessage wird später klar werden.

Die Identität des Sohnes des Teleon und des Geschlechtsheros der Eteobutaden folgt aus den Beziehungen des letzteren zum Meeresgott. Ihm wird im Erechtheion geopfert, wo sein Altar gleichwertig neben dem des Poseidon-Erechtheus und dem des Hephäst steht [5]), in seinem Geschlechte ist die Priesterwürde des Poseidon erblich. Die Butaden des vierten Jahrhunderts selbst führten auf den Erechtheus als Vater des Butes ihr Geschlecht zurück, wie auf der Votivtafel mit dem Gemälde des Ismenias im Erechtheion zu lesen war [6]). Natürlich ist diese καταγωγή τοῦ γένους erst in Anknüpfung der Geschlechtssage an die offizielle Legende entstanden. Aber indem Butes, selbst ein Meergott, der Sohn des attischen Meergottes wird, ist deutlich seinem Wesen Rechnung getragen; und noch die späte Königsliste sucht diese Beziehungen zu wahren, indem in ihr Butes durch Pandion von Erechtheus getrennt, den „zweiten“ Erechtheus zum Bruder erhält. Als seine Mutter nennt sie die Eridanostochter Zeuxippe, auch dies eine für den Meeresgott wohl passende Gestalt [7]).

Butes ist aus dem attischen Sagenkreise früh verdrängt worden.

---

3) Apollod. II. 5. 10. Steph. Byz. s. v. Ἔρυξ. Mythogr. Vatic. I. 53. II. 156.

4) Studniczka, Kyrene S. 175 ff.

5) Paus. I. 26. 5. Vgl. für die Stellung des Butes in Attika vorzüglich Töpffer a. a. O. S. 116 ff.

6) Plutarch. vita X oratt. 1843 E.

7) Ein Butes Sohn des Poseidon Hes. fr. 124 Rz.; Et. M. 210. — Vielleicht ist auch der Gigant Polybotes der „Herr vieler Rinder“ und ein alter Meeresgott gleich dem Butes. Dazu würde seine Flucht durch das Meer passen.

So sind auch die Sagen, die sich an seine Person einst anschlossen, verschollen. Hier hilft die naxische Gründungssage weiter, wie sie bei Diodor V. 51 überliefert ist — aus Aglaosthenes vielleicht, jedenfalls, wie wir sehen werden, aus vorzüglicher Quelle.

Aus Thrakien muss Butes auswandern, der Sohn des Boreas, weil er seinem Stiefbruder Lykurgos nachgestellt hat. Mit grossem Anhange zieht er zu Schiffe aus, besiedelt Naxos, damals Strongyle genannt, und lebt dort mit den Seinen vom Seeraub. Nun stellt sich Weibermangel ein, und da die Kykladen ringsum teils noch ganz unbewohnt, teils nur spärlich besiedelt sind, werden die Ansiedler zu weiteren Fahrten genötigt. Von Euböa abgeschlagen kommen sie nach Thessalien und treffen dort in der Phthiotischen Achaia am Drios die Ammen des Dionysos bei einer Feier. Ein Angriff auf sie misslingt: die einen fliehen ins Meer, die anderen auf die Berge, nur Butes erhascht und vergewaltigt, die er verfolgte, die Koronis. Ueber Raub und angethane Gewalt verzweifelt fleht sie zum Dionysos, und dieser schlägt den Butes mit Wahnsinn, dass er sich in einen Brunnen stürzt und so endet. Seine Gefährten ziehen weiter, rauben unter anderen auch die Mutter und die Schwester der Aloaden und kehren nach Strongyle zurück. Der Raub zieht die Rache nach sich, die Aloaden verfolgen die Räuber, erobern Strongyle, besiedeln es und nennen es Dia.

Der eine Name des Lykurg als Bruder des Butes genügt, um uns von vornherein zu vergewissern, dass dieser naxische Butes kein anderer ist, als der attische [8]). In der Familie der Eteobutaden sind ja gerade die mit Lykos zusammengesetzten Namen weitaus die häufigsten, Lykurgos voran — darunter der Redner —, dann Lykophron, Lykomedes. Aber die Sage, die von ihm erzählt wird, ist mit fremden Elementen durchsetzt. Mit dem Raube der thessalischen Frauen hatte sie ursprünglich nichts zu thun, das zeigt, von der inneren Zusammenhangslosigkeit beider Mythen abgesehen, schon das zeitliche Verhältnis beider. Der Frauenraub ist jung. Er soll eine thessalische Zuwanderung auf Naxos erklären, und schon die Motive — Frauenmangel und Oede der benachbarten Inseln — verraten eine Entstehung in verhältnismässig junger Zeit. Mit ihr die ältere Koronissage zu verbinden, gab der ähnliche Inhalt Anlass und gleichzeitig der Wunsch, den thessalischen Zug durch die Verknüpfung mit einem alten Mythus zu legitimieren. Nicht ursprünglich ist ferner die Anähnlichung des Butesmythus an den von Lykurg. Die Aehnlichkeit ist Maass [9]) und Töpffer so stark aufgefallen, dass sie Butes den Doppelgänger seines Stiefbruders nennen.

---

[8]) So schliesst auch Töpffer S. 114. Auch er fasst die verschiedenen Butes zu einem zusammen. Er hält diesen für „ein rein mythisches Wesen, das sich mit den kentaurenartigen Schöpfungen der griechischen Heldensage nahe berühre“ (S. 113).

[9]) Hermes XXIII. S. 71.

Aber die Unterschiede sind doch nicht minder deutlich. Lykurg kommt vom Lande und hat es auf Dionysos abgesehen, den er ins Meer hinein verfolgt. Butes kommt vom Meere und verfolgt in Liebesglut eine der τροφοὶ des Gottes. In ihrem Wesen also bis auf die Gegnerschaft gegen Dionysos verschieden sind sie ähnlich vor allen durch die Scenerie geworden. Diese ist aber zweifellos der Lykurgossage eigentümlich und von dort in die andere übertragen. Das zeigt eine Vergleichung von Z 132 f. Lykurg

ὅς ποτε μαινομένοιο Διωνύσοιο τιθήνας
σεῦε κατ' ἠγάθεον Νυσήϊον· αἱ δ' ἅμα πᾶσαι
θύσθλα χαμαὶ κατέχευαν, ὑπ' ἀνδροφόνοιο Λυκούργου
θεινόμεναι βουπλῆγι· Διώνυσος δὲ φοβηθεὶς
δύσεθ' ἁλὸς κατὰ κῦμα. Θέτις δ' ὑπεδέξατο κόλπῳ . . .

Und bei Diodor: ὁρμησάντων δὲ τῶν περὶ τὸν Βούτην αἱ μὲν ἄλλαι ῥίψασαι τὰ ἱερεῖα εἰς θάλατταν ἔφυγον, αἱ δ' εἰς ὄρος τὸ καλούμενον Δρίος. Man wird den matten Abdruck der wuchtigen Schilderung der Ilias nicht verkennen. Streichen wir also die „teils ins Meer, teils ius Gebirge“ flüchtenden Ammen, so ist der übrig bleibende Kern der Butessage ein durchaus selbständiger Mythus. Butes kommt vom Meere ans Laud und raubt eine der jungfräulichen Pflegerinnen des Dionysos, die Koronis. In merkwürdiger Weise trifft mit dem so erhaltenen Mythus überein, was Ovid von der Korone, der Tochter des phokischen Königs Koroneus erzählt (Metam. II. v. 572 f.):

Nam me Phocaica clarus tellure Coroneus,
nota loquor, genuit, fueramque ego regia virgo
divitibusque procis, ne me contemne, petebar,
forma mihi nocuit. Nam cum per litora lentis
passibus ut soleo summa spatiarer harena
vidit et incaluit pelagi deus; utque precando
tempora cum blandis absumpsit inania verbis
vim parat et sequitur [10]).

Darauf die Verwandlung der Korone in eine Krähe durch Athena, die die Krähe in ihren Dienst nimmt, aus dem sie entlassen wird, um der Eule Platz zu machen, als sie die frevelhafte Neugier der Kekropstöchter der Herrin gemeldet hat.

Um Wesen und Bedeutung der Butessage zu erkennen, gilt es über die Gestalt der Koronis klar zu werden. Der Weg dahin ist eine Untersuchung der homonymen Gestalten, deren Reihe nicht klein ist. Aus v. Wilamowitz Rekonstruktion und Nachdichtung der Eöe ist die Mutter des Asklepios, des Phlegyas Tochter, und ihr tragisches Geschick bekannt. Eine Korone als Apollons Tochter nennt das Bettellied bei Athen. VIII.

---

[10]) „Darin ist ein Fehler: er hätte Phocicus statt Phocaicus sagen müssen. . . . Die Phoker hat der griechische Excerptor der Metamorphosen (Westermann Μυθογρ. 348. v. Anal. Eur. 182) richtig erkannt.“ v. Wilamowitz, Isyllos S. 60. A. 33.

359 e. Dieselbe scheint in dem vorhergehenden Fragmente des Ephippos gemeint:

τὸ μοσχίον τὸ τῆς Κορώνης αὔριον δειπνήσομεν.

Unter den Ammen des Dionysos, den Hyaden, haben wir Koronis kennen gelernt. Zu ihnen, den νύμφαι χαρίτεσσιν ὁμοῖαι, ἃς Ὑάδας καλέουσιν ἐπὶ χθονὶ φῦλ᾽ ἀνθρώπων rechnet sie schon Hesiod. Mit Dionysos wird ferner bei Nonnus Koronis zusammengebracht, indem sie von ihm Mutter der Chariten wird [11]). Vielleicht sind mit den Chariten die Κορωνίδες κόραι gemeint, die in dem Verse des Dionysius Scymnäus angerufen werden [12]):

μὰ τὰς Θεοίνου καὶ Κορωνίδας κόρας.

Κορῶναι und Κορωνίδες giebt es zu Orchomenos, dem uralten Sitze der Chariten. Ihre Fabel wird mit etwas verschiedenem Ausgange bei Ovid und nach Korinna und Nikander bei Antoninus Liberalis [13]) erzählt. Hier heisst es, dass die Töchter des Orion von Hyria, Metioche und Menippe, sich während einer Pest im Aonerlande als Opfer an die Unterirdischen töten. Sie werden unter die Sterne versetzt; die Aoner bauen ihnen in Orchomenos ein Heiligtum, wo sie als Κορωνίδες παρθένοι verehrt werden und jährliche Sühnopfer bekommen, die ihnen die Knaben und Mädchen darbringen. Ovid weiss von dem καταστερισμός nichts, aber dafür giebt er die Version, dass als die Leiber der Jungfrauen auf dem Scheiterhaufen verbrannt seien (Metam. XIII. v. 685 f.):

de virginea geminos exire favilla
ne genus intereat iuvenes, quos fama Coronas
nominat.

Endlich ist Korone Tochter des Königs Koroneus von Phokis, von deren Verwandelung in eine Krähe infolge des Angriffes des Meergottes die oben citierte Stelle der Metamorphosen handelt.

Der Fäden, die zwischen den einzelnen eben aufgezählten Koronisgestalten hin und herlaufen, sind genug, um die Annahme vieler Brechungen einer Grundgestalt auch hier zu empfehlen. Die Mutter der Chariten von Dionysos steht durch die gemeinsame Beziehung zum Gotte der Hyade nahe. Andererseits sind Beziehungen zwischen ihr und den orchomenischen Gottheiten von der alten Kultstätte der Chariten denkbar. Diese dionysischen Koronisgestalten und die Phlegyastochter der Eöe verknüpft aber die Geburt der Nachkommen aus den Flammen, die der jäh verstorbenen Mutter Leib verzehren; sie kehrt bei der Semele-Hye, der Asklepiosmutter und den orchomenischen Κορωνίδες wieder. — Auch der Doppelname, den die Mutter

---

11) Nonn. Dionys. 48. v. 555.
12) Schol. Lycophr. Alex. 1247.
13) Anton. Lib. c. 25.

des Asklepios in Epidauros führte. weist auf Zusammenhang mit der dionysischen Koronis. Im Päan des Isyllos heisst es (v. 10 f. v. Wilamowitz):

ἐκ δὲ Φλεγύα γένετο, Αἴγλη δ' ὀνομάσθη
τόδ' ἐπώνυμον · τὸ κάλλος δὲ Κορωνὶς ἐπεκλήθη.

Nun ist es eigentümlich. dass auch bei den dionysischen Koronisfiguren dieser Name neben dem anderen vorkommt. Giebt Nonnos den Chariten die Koronis zur Mutter, so heisst diese bei Antimachos Aegle [14]. Aegle ist eine der Διωνύσοιο τιθῆναι. bei Nonnos [15]. Von des Theseus Liebe zur schönen Aegle wusste Hesiod:

δεινὸς γάρ μιν ἔτειρεν ἔρως Πανοπηίδος Αἴγλης.

Panopeus ist die phokische Burg der Phlegyer [16]. Nun zeigt ein Vasenbild des vorpersischen rotfigurigen Stiles Theseus die Korone raubend [17]. Da wir aus Ovid Phokis als Heimat der vom Poseidon geliebten Korone kennen, so gehen also auch in Phokis Aegle und Korone nebeneinander her.

Entschliesst man sich nicht, diese Spuren alle für zufällig zu halten, so wird man durch sie in eine andere Richtung geführt, als sie v. Wilamowitz zur Erklärung des Doppelnamens eingeschlagen hat. Man kann ihn dann nicht für eine peloponnesische Ausgleichung thessalischer und epichorischer Sage halten, deren jene die Koronis, diese die Aegle kennt, sondern muss einen älteren Zusammenhang suchen.

Isyllos fand in der epidaurischen Legende Koronis als Beinamen. Ein Beiname ist es auch in Orchomenos, wo κορῶναι und κορωνίδες Beinamen der Metioche und Menippe und ihrer Diener sind. Wir kennen die Krähe als Attribut der Athene in der Nachbarschaft von Orchomenos, in Koronea, und im messenischen Korone. Für Koronea ist es nicht überliefert, wird aber von dem Namen abgesehen durch einen archaischen Teller des British Museum wahrscheinlich gemacht, der nach Thon, Technik und Stil mit Sicherheit der böotischen Keramik zugeteilt werden kann [18]. Hier sitzt vor dem Bilde der Athene die Krähe auf einem Absatze des brennenden Altars. Für die messenische Stadt wird das Bild der Athene mit der Krähe auf der Hand durch Pausanias bezeugt [19]. Aber gab wirklich die Krähe,

---

[14]) Paus. IX. 35. 5.

[15]) Nonn. Dionys. XIV. 221.

[16]) O. Müller, Orchomenos S. 188.

[17]) Gerhard, Auserl. Vasenb. t. 168. Von Klein dem Euthymides mit Recht zugewiesen (Meistersignaturen ² S. 196). Mit der Annahme von willkürlichen oder vertauschten Beischriften. d. h. dem Verbessern der Vasenmaler aus unserem ärmlichen Material heraus, ist man heute vorsichtiger. Der Maler schrieb der Geraubten Κορώνη bei. also kannte er eine Sage vom Raube der Korone durch Theseus.

[18]) Journal of hell. stud. t. VII. Böotischen Ursprung nimmt jetzt nach freundlicher Mitteilung auch Cecil Smith an.

[19]) Paus. IV. 34. 6.

der Vogel der Stadtgöttin, der Stadt den Namen? Beispiele von Städten, die göttlichen Attributen gleichnamig sind, dürften nicht häufig sein, wohl aber werden appellative Bezeichnungen gern zu Städtenamen verwandt. Es war also die Athena Korone, nach der der messenische Ort hiess, ihr heiliger Vogel war die Krähe.

Nun ist es unverständlich, welche Beziehungen die Krähe zur jungfräulichen Göttin hat, zu den Jungfrauen überhaupt, denn auch die orchomenischen Göttinnen sind ja Jungfrauen (virginea favilla) und heissen κορῶναι, κορωνίδες.

Solcher Beziehungen zwischen der Krähe und der Jungfrau sind noch mehr im griechischen Altertume nachweisbar. Sie sind kenntlich im Brauche der κορωνίσματα, der Lieder, welche die κορωνισταί eine Krähe in der Hand bettelnd in den Häusern sangen. Leider kennen wir Zeit und Gelegenheit dieses ἀγερμὸς nicht. Aber wie die Schwalbe in den χελιδονίσματα, so war doch natürlich auch die Krähe in den κορωνίσματα ein Symbol. An etwas dem „Rab, Rab, Bettelmann" des deutschen Winters Entsprechendes zu denken, verbietet zum Ueberfluss die Bezeichnung der Krähe als Tochter Apollons

Ἐσθλοί, κορώνῃ χεῖρα πρόσδοτε κριθέων,
τῇ παιδὶ τἀπόλλωνος . . .

in den ersten Versen des uns erhaltenen ἀγερμός[20]). Verglichen mit dem Verse des Ephippos: αὔριον τὸ τῆς Κορώνης μοσχίον δειπνήσομεν[21]) führt das wiederum zu einer göttlichen Persönlichkeit, deren Symbol die Krähe ist. Sie muss aber eine Beschützerin der Jungfrauen sein, denn wenn die Schwalben καλὰς ὥρας, καλοὺς ἐνιαυτοὺς bringen, so kommt die Gabe der Korone, die sie den Schenkenden verheisst, ausschliesslich der Jungfrau im Hause zu gute:

ὦ παῖ, θύρην ἄγκλινε. Πλοῦτος ἤκουσε
καὶ τῇ κορώνῃ παρθένος φέρει σῦκα.
θεοί, γένοιτο πάντ' ἀμέμπτος ἡ κούρη,
κἄφνειόν ἄνδρα κὠνομαστὸν ἐξεύροι·
καὶ τῷ γέροντι πατρὶ κοῦρον εἰς χεῖρας
καὶ μητρὶ κοῦρον εἰς τὰ γοῦνα κατθείη,
Θάλος, τρέφειν γυναῖκα τοῖς κασιγνήτοις.

Von einer Anrufung der Κορώνη bei Hochzeiten erzählt, als von einer längst verflossenen Sitte, Aelian[22]): ἀκούω δὲ τοὺς πάλαι καὶ ἐν τοῖς γάμοις μετὰ τὸν ὑμέναιον τὴν κορώνην καλεῖν. Der erste Vers des Liedes ist uns erhalten, leider verderbt. Aber die κορώνη wird angeredet, und da das ἐκκόρει des Anfangs mit Hilfe einer Hesychglosse zu erklären ist, so hat

[20]) Athen. II. p. 287, 1 ff. Kaibel. (359 e).
[21]) Athen. II. p. 286, 4. Kaibel. (359 b).
[22]) Hist. anim. III. 9.

Bergks an die Ueberlieferung eng anschliessende Herstellung ἐκκόρει κόρη, κορώνη (vgl. χελεῦ, χελώνη τί ποιεῖς ἐν τῷ μέσῳ) grosse Wahrscheinlichkeit: *depone virginitatem*, κόρη κορώνη [23])! *Virgo cornix?*

Κορώνη ist eine Weiterbildung mit dem Suffixe — ωνο aus dem Stamme κορ [24]). Dieser Stamm hat aber nicht nur die für κόραξ vorauszusetzende Bedeutung — man führt ihn hier wie in κορώνη die Krähe auf Kar- rufen zurück —, sondern liegt auch in κόρος, κόρη der Jüngling, die Jungfrau vor. κορώνη stellt sich auch zu diesem Stamme als Erweiterungsbildung, wie ἀτρυτώνη zu ἄτρυτος, Ἀλεκτρώνα zu Ἄλεκτρα, χελώνη zu χέλυς, Διώνη zu Δία (Ζεύς, Διός) Ἴων, Ἰώνη zu Ἴος, Λύκων, Λυκώνη zu Λύκος. κορώνη kann also einst im Griechischen die Jungfrau bedeutet haben, dann wäre es eine alte Volksetymologie gewesen, die die Jungfrau mit der Krähe zusammenbrachte. Die Sprache lehrt diese Möglichkeit, die oben aufgezeigten Spuren im Mythus und Gebräuchen beweisen, dass der Vorgang thatsächlich stattgefunden hat.

In dem κόρη, κορώνη des Hochzeitsliedes haben wir vielleicht die letzte, von Aelian und den Späteren selbst nicht mehr verstandene Spur der vorausgesetzten Bedeutung. Verständlich wird die Κορώνη der Koronismata mit ihrem Symbole, die als Jungfrau die Jungfrauen schützt. Die in dem messenischen Korone verehrte Athene Korone ist dasselbe wie die Athene Parthenos und sie ist auch Herrin in Koronea [25]), im Böotischen und folglich auch in dessen Metropolis, dem thessalischen Koronea. Jungfrauen heissen ursprünglich die orchomenischen Gottheiten, und dies ist auch der Beiname der Aegle im Isyllischen Päan. Die dort gegebene Erklärung: τὸ δὲ κάλλος Κορωνὶς ἐπεκλήθη führt ja nicht von selbst auf diese Bedeutung. Dass sie mit ihr aber nicht unverträglich ist, wird bei der Untrennbarkeit der Begriffe Jugend und Schönheit gerade in griechischer Denkweise niemand leugnen. Isyll selbst verstand die wahre Bedeutung natürlich längst nicht mehr. Vielleicht hat er eine wortreichere Paraphrase des Beinamens in einem älteren Hymnus nicht völlig richtig aufgefasst, vielleicht ist auch das Missverständnis schon älter.

---

[23]) Horapoll. Hierogl. I. 8; Schol. Pind. Pyth. III. 27; vgl. Bergk, Poët. Lyr.[4] Carm. Pop. fr. 25. Es scheint mir am glaublichsten, dass ἐκκορεῖν ein leichtverständlicher Vulgärausdruck (schol. ἐν τῷ βίῳ) für das ist, was im Hymenäus des Catull der Braut ans Herz gelegt wird (LXII. v. 60: *at tu ne pugna cum tali coniuge virgo . . . virginitas non tota tua est* etc.), dass also ἐκκορεῖν intransitiv steht — *deponere virginitatem.* Bergk übersetzt: „*hymenaeum cane, virgo cornix, quo nomine apte appellare licuit cornicem* (?) . . . *nisiforte quis comparare malit* χέλει χελώνη." — Unter der angeredeten κορώνη die παῖς Ἀπόλλωνος des Ephippos zu verstehen, scheint mir unmöglich der annehmbaren Bedeutungen des ἐκκορεῖν wegen. Ich möchte deshalb auch in der Aelianstelle lieber ᾄδειν als καλεῖν lesen (vgl. τὴν καλλίνικον ᾄδειν u. ä.).

[24]) Usener, Rhein. Mus. XXIII. S. 327.

[25]) Alcaeus fr. 9. Bergk.[4]

Dass die versuchte Erklärung dem Dichter der Koronis-Eöe die freie Erfindung des Namens der Asklepiosmutter nimmt, ist, hoffe ich, kein Beweis gegen sie, wird im Gegenteil eine willkommene Entlastung des Dichters von einem frostigen Wortwitz sein, den man gerade ihm, wie v. Wilamowitz ihn eingeführt, ungern zutraut. Die Asklepiosmutter Aegle-Koronis, Aegle und Korone in Phokis, des Theseus Geliebte, Aegle oder Koronis, die Mutter der Chariten, Aegle und Koronis die Pflegerinnen des Dionysos, eine Hyade in Naxos und Thessalien: es scheint unverkennbar, dass alle diese Gestalten Ausfluss einer alten thessalischen Gottheit sind, der Αἴγλη Κορώνη (-ίς), der Jungfrau Aegle, die in dem Anfange des hesiodeischen Gedichtes ausdrücklich als παρθένος ἀδμής bezeichnet wird. Ihre Naturbedeutung wird durch den Kreis der Wesen, mit denen sie zusammengebracht wird, einigermassen bestimmt. Als Mutter der Chariten steht sie in Beziehung zu den chthonischen Mächten der Vegetation. Dazu stimmt die Verwandtschaft mit den Hyaden, die durch die Einfügung in deren Kreis vorausgesetzt wird, stimmt die Weihung an die Unterirdischen und die Sitte der μειλίγματα in Orchomenos, stimmt die Sage von dem jähen Tode, der bei so vielen Gottheiten des Erdenlebens wiederkehrt, und die Geburt des Sohnes aus dem Tode ist ebenfalls eine wohl verständliche Symbolik dieser Richtung. Eine chthonische Göttin eignet sich ferner vor allem zur Mutter des Asklepios, wie ihn v. Wilamowitz uns erkennen gelehrt hat, als dem Trophonios und Amphiaraos nahe stehend. Die Analogie der Koronis-Aegle mit der κόρη Περσεφάεσσα liegt auf der Hand. Es ist indes nicht unmöglich, dass die Aegle ursprünglich nicht als ein Einzelwesen Verehrung genossen hat, sondern einem Vereine angehörte. Darauf bringen die orchomenischen κορωνίδες. So würde sich auch Koronis als Mutter der Chariten auf das beste erklären: in dem Uebergange der Κορωνίδες als Κορωνίς in die Reihe der Hyaden haben wir dann die schlagendste Parallele zur Einfügung der Κλῶθες als Κλωθώ in den Verein der Μοῖραι [26]). Der Kollektivbegriff wird zum Individualnamen zusammengezogen und durch ihn in der verwandten Umgebung vertreten.

Koronis von Apollo geliebt und ihm durch Ischys Elatos Sohn entfremdet, Koronis durch Butes dem Dionysos geraubt, das sind die Endpunkte der Entwickelung, die in der Eöe und der naxischen Legende vorliegen. Ein Ausgangspunkt ist wahrscheinlich: knüpfen beide Sagen unabhängig voneinander an ihn an? oder ist eine durch die andere bedingt? und welches ist die ältere?

Mit der Göttlichkeit der Koronis der Mutter des Asklepios verträgt sich ihr Tod in der Eöe und dessen Motivierung nicht. Mit Wahrscheinlichkeit wird man beides dem Dichter der Eöe zuschreiben, mit Sicherheit

---

[26]) v. Wilamowitz, Isyllos S. 16.

lässt sich die Veranlassung der Erfindung feststellen. Sie übersetzt die Symbolik des Kultus, der von einem plötzlichen Dahinscheiden der Göttin der Vegetation und der Geburt ihres Sohnes aus ihrem Sterben weiss, ins Heroische. So stirbt sie durch der Artemis Pfeile. Weshalb aber das Motiv der Untreue als Ursache des Todes? Man würde sich bei der Erklärung beruhigen können, dass wenn Artemis die Koronis tötet, dies nur auf Veranlassung des Bruders geschehen kann, der selbst πέμψεν κασιγνήταν μένει θύοισαν ἀμαιμακέτῳ. Und aus welchem anderen Grunde konnte Apollon der Geliebten so zürnen, als wegen ihrer Untreue? Eine andere Erklärung scheint mir aber näher zu liegen: der Dichter der Eöe entnahm aus der Sage vom Butes und der Koronis das Verhältnis zum Meeresgott und arbeitete es zur Veranlassung des apollinischen Grimmes um. Dass die Sage vom Raube durch den Butes älter ist als die hesiodeische Eöe, wird durch den Hesiodvers von der Liebe des Theseus zur Panopeerin Aegle erwiesen. Wir sahen oben, dass Ovid in Phokis die Liebe des Meergottes zur phokischen Korone kennt; bei ihm ist an Stelle des Butes der allgemeine *pelagi deus* gesetzt, bei Hesiod an Stelle der einen Hypostase des Poseidon eine andere poseidonische Figur, der der phokischen Küste benachbarte Aegialeer Theseus, dessen Verhältnis zur thessalisch-böotischen Korone natürlich jünger ist als das des thessalischen Butes zu ihr. Die hesiodeischen Gedichte setzen also den Butesmythus voraus.

Aber auch die Natur dieses Mythus spricht für ein hohes Alter, das weit hinter der Epoche der Kataloge und Eöen zurückliegt. Maass hat ihn in den Zusammenhang gebracht, in den er gehört [27], indem er ihn zu den zahlreichen Mythen stellt, in denen ein Meeresgott dem Dionysos, der als πελάγιος selbst ein Meeresherrscher ist, gegenübertritt. Des Dionysos Kampf mit dem Triton in Tanagra, mit Glaukos zu Anthedon, seine Feindschaft gegen Lykurg, sein Streit mit Poseidon um Beroë, Orions Angriff auf Oinopion in Chios, das sind alles Brechungen einer mythischen Anschauung von dem feindlichen Verhältnisse zweier Meergötter, in dem sich doch wohl Stammesgegensätze aussprechen. Maass hat einen Mythus unerwähnt gelassen, der in dieselbe Reihe gehört, und den wir wegen seiner besonders nahen Verwandtschaft hier nicht übergehen können, den Ariadnemythus.

Die handelnden Personen sind dieselben: Dionysos, eine chthonische Gottheit als seine Gemahlin, eine poseidonische Figur, zwar nicht der Meergott, aber der Sohn des Aegeus-Poseidon als Räuber. Bei Ariadne, die auch nicht allein steht, sondern Phädra neben sich hat, kehrt auch der plötzliche Tod wieder. Wo dieser in unserer Ueberlieferung als Folge des Raubes durch Theseus erscheint, ist tendenziöse Verwertung der ursprünglichen Natursymbolik unverkennbar. Aus den von Plutarch [28]) bezeugten

---

[27]) Hermes XXIII, S. 74 ff.

[28]) Plutarch Theseus c. 20.

naxischen Ariadnefesten, die teils heiterer Natur sind, teils πένθει τινὶ καὶ στυγνότητι μεμιγμέναι, hat erst der Rationalismus δύο Μίνωας . . . καὶ δύο Ἀριάδνας geschaffen. Anknüpfung an die attische Sage hat in der von Päon dem Amathusier bei Plutarch überlieferten kyprischen Lokalsage den Tod mit dem Theseusraub zusammengebracht. — Dann bleibt noch die Stelle der Nekyia übrig (λ. 321):

Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλήν τ' Ἀριάδνην
κούρην Μίνωος ὀλοόφρονος, ἥν ποτε Θησεὺς
ἐκ Κρήτης ἐς γουνὸν Ἀθηνάων ἱεράων
ἦγε μέν, οὐδ' ἀπόνητο · πάρος δέ μιν Ἄρτεμις ἔκτα
Δίῃ ἐν ἀμφιρύτῃ Διονύσου μαρτυρίῃσιν.

Aber nachdem Kirchhoff wegen der Messung Διονύσου den letzten Vers getilgt, hat v. Wilamowitz die Verse sämtlich als attische Erweiterung einer die Ariadne erwähnenden Stelle aufgefasst [29]). Er nimmt mit grosser Wahrscheinlichkeit als Quelle des λ eine Episode der Kypria an. Es liegt nahe, für diese Episode eine Fassung der Ariadnesage vorauszusetzen, welche von der Koroniseöe abhängig war, so sind wenigstens die dunkeln Anspielungen der Verse des λ verständlich. — Dass man in Athen ursprünglich den Tod der Ariadne nicht zur Rechtfertigung des Theseus verwendete, beweisen die Monumente des fünften Jahrhunderts. Das Bild im Dionysosheiligtum am Südabhang der Akropolis, die grossartige Darstellung der Berliner Hydria, die der Brygosschale u. a.: sie alle zeigen Theseus auf göttliches Geheiss die Ariadne verlassend, deren Dionysos sich bemächtigt [30]). An die Odysseeverse knüpft bis jetzt eine einzige attische Darstellung an, die den obigen etwa gleichzeitig sein mag. Bis jetzt liegt sie nur in zwei etruskischen Abschriften vor, zwei Spiegeln, welche Artemis zeigen, wie sie in Gegenwart des Dionysos und der Athene die Ariadne dahinträgt [31]). Die attische Legende ist mit dem Mythus nicht so glimpflich umgegangen wie Hesiod. Um die Liebe des Theseus zur Ariadne und zur Aegle zu vereinen, lässt Hesiod ihn jene verlassen.

δεινὸς γάρ μιν ἔτειρεν ἔρως Πανοπηΐδος Αἴγλης.

Die attische Sage, um ihren Helden keinem Vorwurfe auszusetzen,

---

[29]) Kirchhoff, Homerische Odyssee² S. 229; v. Wilamowitz, Homerische Untersuchungen S. 149.

[30]) Kekulé in den Annali 1880, S. 150 f. Die Brygosschale ist anepigraph, Brygos aber mit Sicherheit zugewiesen von Dümmler oben S. 76.

[31]) Gerhard, Etrusk. Spiegel t. 87 u. 305; L. Schmidt, Annali 1859, S. 258 ff. (tav. L) Die Geraubte hat die Beischrift Esia. Ist die Ableitung von Εὔιος, Εὔια wirklich unmöglich, wie Deecke meint (Roscher, Mythol. Wörterb. u. d. W. Ariadne), so muss es ein anderes Beiwort sein. Dass der Ariadnemythus gemeint ist, geht aus der Anwesenheit der Athene hervor.

dreht den Sachverhalt um, macht aus dem Räuber den Beraubten. Dionysos ist im dauernden Besitz der Ariadne geblieben, folglich hat Theseus sie vor ihm besessen, da ein Angriff auf des Gottes Eigentum ohne böseste Folgen für den Heros nicht wohl denkbar war. Und doch war dies wohl das Ursprüngliche. In der ältesten trözenischen Sage wird das Ende, das Theseus in der attischen Sage durch Lykomedes auf Skyros erleidet, der Sturz vom Felsen ins Meer, ihn im Zusammenhange mit dem Raube der Ariadne getroffen haben: noch jetzt ist das analoge Ende des Aegeus wenigstens mit dem Zuge eng verbunden. Aber hierüber muss eine Untersuchung der Gestalt des Theseus und seines Mythenkreises Genaueres lehren.

In Attika sind die Spuren des Mythus von Butes und Koronis noch lange nach der Einführung der Theseussage kenntlich. Die Königsliste giebt dem Butes die Chthonia zur Gattin. Chthonia ist eine der attischen παρθένοι, die wohl auch Göttinnen der Vegetation sind — wenigstens wird ihnen mit dem Dionysos zusammen auf einem Altare geopfert[32] — und die mit den Hyakinthides identifiziert „am Himmel durch das Regengestirn bezeichnet werden". Die Anlehnung an den Butesmythus kann nicht deutlicher sein und in den attischen παρθένοι und ihrem Verhältnis zu den Ὑακινθίδες glaube ich eine Bestätigung für unsere Auffassung der Koronides zu erblicken. — Koronis selbst tritt auf der Françoisvase auf. Dort geht sie im Reigen zur Feier der Erlegung des Minotaurus zusammen mit den Heroen und Heroinen der vornehmsten attischen Geschlechter[33]. Ihre Genossinnen sind Periböa, Lysidike, Hippodameia, Menestho. — Zur Françoisvase kommt die öfters erwähnte rotfigurige des Euthymides mit dem die Korone raubenden Theseus hinzu. — Und nur genaue Bekanntschaft mit der Gestalt der Koronis kann das schöne Bild des Agrigentiner Kraters in Palermo erklären, das Hermes darstellt, wie er der Ἀριάγνη den kleinen Dionysos übergiebt: Ariadne hat hier mit Koronis die Rolle getauscht[34].

In der naxischen Legende kann von Nachkommen des Butes von Koronis kaum die Rede gewesen sein. Es ist möglich, dass die Gentilsage der Butaden den Raub ignorierte und Koronis als rechtmässige Gattin des Stammheros führte, hat man doch in Attika späterhin sogar die Söhne des

---

32) Philochoros im Schol. Oed. Colon. v. 100.

33) Wiener Vorlegeblätter 1888. t. 3. Unter den Jünglingen im Reigen findet sich ein Δᾳδοῦχος. — er ist Töpffers Sorgfalt entgangen — der, obwohl nicht Stammheros eines Geschlechtes geworden, seiner Bildung nach auf gleicher Stufe steht wie der Eumolpos, Keryx, Krokon. Meine Vermutung, dass in dem schwimmenden Manne Butes zu erkennen sei, in der Darstellung also zwei Mythen kontaminiert seien (April-Sitzung der Berl. Archäolog. Gesellschaft, Berlin. Philol. Wochenschrift 1889 S. 583) gebe ich gegenüber der überzeugenden Verteidigung der Prellerschen Deutung durch Heberdey auf (Archäol. Epigr. Mitteil. aus Oesterreich 1889).

34) Monum. dell' inst. II. t. 17.

Dionysos und der Ariadne für Theseus in Anspruch genommen[35]). Die Butaden hatten aber eine solche Fälschung vielleicht nicht nötig, sondern konnten sich der Bewahrung der allerursprünglichsten Sagenform rühmen. Die panopeische Korone bleibt im Besitze des Meergottes — von der jungen Metamorphose ist abzusehen — denn die Panopea virgo[36]) ist doch wohl niemand anders als eben Korone. Auch steht Butes den chthonischen Gottheiten durchaus nicht ferner als Dionysos. Der „Stierhirt", der „Herr vieler Stiere" hat mit der Stiernatur der Wassergötter nichts zu thun, sondern lediglich mit den Stieren des Landes, ist also ein Schutzherr der Viehzucht, wie es Poseidon gerade in der Ueberlieferung des äolischen Stammes ist, eine Seite des aus der Aloadensage bekannten Ποσειδῶν φυτάλμιος. Damit ergiebt sich für das Verhältnis des Butes zur Koronis sofort die Parallele des Poseidon und der Demeter in Eleusis, der Gaea und des Poseidon in Delphi u. a., und diese Parallele ruft gleichzeitig die Vermutung wach, dass auch für die Aegle der Meeresgott der ältere Gatte gewesen sei. Es ist in diesem Zusammenhange immerhin beachtenswert, dass am Himmel die Hyaden dicht beim Sternbilde des Stieres stehen. Auch der Zusammenhang der attischen Hyakinthides mit einem poseidonischen Wesen ist bezeichnend[37]). Vielleicht, dass einmal eine Deutung des Namens und Wesens des Μάλος, des ursprünglichen Vaters des Asklepios, Klarheit bringt.

Im Hinblick auf die Koronissage und die zahlreichen parallelen Legenden liesse sich vielleicht auch die Erklärung geben, wie es kommt, dass in der Argonautensage Butes in das Sirenenabenteuer verwickelt ist. Die vielfachen Erzählungen von Angriffen des Meeresgottes auf Frauen einer anderen Machtsphäre gaben leicht zu minder ernsthafter Auffassung Anlass. Die Meergötter bekommen etwas von der Natur der Satyrn[38]). Wie von des chalkidischen Glaukos Liebe zur Skylla konnte auch von des Butes Neigung zu den Sirenen gesungen sein und einen solchen Mythus kontaminierte das Argonautenepos mit der erycinischen Gründungssage.

---

[35]) Jon v. Chios b. Plut. Thes. c. 20. und dagegen Oinopion als Sohn des Dionysos auf der Vase des Exekias. Wiener Vorlegebl. 1888 t. 6. 2b.

[36]) Verg. Aen. V. 240 (Nereidum Phorcique chorus Panopeaque virgo) u. ö.

[37]) Sie werden am Grabe des „Kyklopen" Gerästos geschlachtet. Beachtenswert hierfür sind die Παρθένοι, die Töchter des Gerästos oder des Mygdon, nach denen Παρθενόπολις heisst. Theagenes b. Steph. Byz. s. v. Παρθενόπολις.

[38]) Preller S. 502.

Eine Marmorbüste der herkulanischen Villa.

Von

Alfred Gercke.

Das um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ausgegrabene Landhaus des Freundes epikureischer Philosophie in Herkulaneum, Villa dei Pisoni neuerdings benannt, ist nur mangelhaft bekannt geworden, weil die unterirdischen Stollen einer nach dem anderen wieder zugeschüttet wurden. Nur von der Bibliothek und der Gartenanlage hat Winckelmann in seinem Sendschreiben an den Reichsgrafen von Brühl (1762) eine anschauliche Schilderung gegeben, sie wird, ausser durch die den Ausgrabungen fast gleichzeitigen Veröffentlichungen in den Philosophical Transactions, ergänzt und berichtigt durch die Karte und die Ausgrabungsberichte des gewissenhaften leitenden Ingenieurs, Major Weber, die neuerdings aufgefunden und von de Petra herausgegeben sind [1]). Danach sind wir im stande, uns ein lebendiges Bild wenigstens von dem Garten zu entwerfen, wie dies sogar für die ganze Villa in dem Werke Comparettis und de Petras versucht ist. An Grösse konnten sich die Anlagen mit den prächtigsten pompejanischen Wohnhäusern messen: 66 Säulen trugen die rings um den Garten laufenden Hallen, während man selbst in der Villa des Diomedes zu Pompeji nur 64 zählt; aber die Form war nicht wie hier quadratisch, sondern oblong [95 : 32 m], so dass 25 Säulen in der Länge und 10 in der Breite standen [2]). Die Wände der Gartenhallen waren mit den einfachen Architekturlandschaften des zweiten Stiles geschmückt, wozu die überreiche Ausstattung des ganzen Raumes mit Bildwerken und Geräten aller Art wenig stimmte.

Am Ostende des langen, schmalen Wasserbassins, welches sich in der Mitte des Gartens von Osten nach Westen hinzog, vor dem Tablinum, ruhte in einer Apsis auf erhöhtem Sockel der jugendliche, sich reckende Satyr;

---

[1]) Comparetti e de Petra, La Villa Ercolanese dei Pisoni. Torino 1883. Gegen die Zuteilung an die Pisonen Mommsen Arch. Ztg. 1880 S. 32 ff.

[2]) Dass der Plan Webers an der Westseite nur neun Säulen zeigt, muss auf einem Versehen beruhen.

dahinter sah man auf dem Erdboden drei Rehe, ein laufendes Schwein und eine Statue, welche verschollen ist, aus Bronze: sodann auf Marmorpfeilern die vier Bronzebüsten des archaischen Apollon, der reizenden Frau, welche mit dem Münzbilde Berenikes, der Tochter des Magas, nur in der Haartracht nicht übereinstimmt, des „Ptolemaios Philadelphos" genannten Faustkämpfers und eines träumerisch dreinschauenden Jünglings: endlich standen unmittelbar an den farbigen Säulen rechts vom Eingange zum Tablinum die Marmorstatuen des Aischines und des unbestimmten, in den Mantel gehüllten Mannes, links die Homers und eine vierte, von welcher nur Bruchstücke zum Vorschein gekommen sind. Gegenüber an der westlichen Schmalseite, von wo ein Weg hinausführte zu einer Terrasse am Meere, erblickte man am Rande des Bassins die herrlichen Gestalten des trunkenen Silens und des ruhenden Hermes, zu beiden Seiten dahinter die Ringer, welche aufeinander loszustürzen scheinen, und in den Ecken des Peristyls auf Hermenpfeilern die Büsten des sog. Kallimachos („Seneka"), des Seleukos I Nikator und der sog. Sappho. In oder an der südlichen Säulenhalle, unregelmässig verteilt, standen ferner die sog. Tänzerinnen und an der Nordwestecke des Gartens das „betende Mädchen". Alle diese Kunstwerke bestanden aus Bronze. Nahe der Südostecke des Bassins befand sich sodann aus Marmor gebildet die lüsterne Gruppe des Pan mit der Ziege. Und endlich waren an den beiden Langseiten des Bassins Hermenbüsten aus Marmor gruppiert, vier Paare auf der Nord- und vier auf der Südseite. Für die letztere sind freilich die Fundberichte zum Teil sehr ungenau und lückenhaft[3]), so dass man nicht einmal alle acht Büsten dieser Seite bestimmen kann (sieben haben Comparetti und de Petra ihr zuweisen zu können geglaubt), während wir von denen der Nordseite die Aufstellung bis ins einzelne kennen. Der vom Tablinum sich links Wendende erblickte dort einen bärtigen Alten[4]), einen Kopf, über dessen Alter man schwanken konnte[5]), den vielleicht Antiochos II Theos darstellenden Kopf mit Hörnern[6]), einen Philosophen[7]); weiterhin einen jugendlichen Kopf mit Binde im Haar (Taf. 21, 4 oder 21, 3) und den jugendlichen Krieger (Taf. 20, 4), dazu zwei weitere Büsten, vielleicht die von Winckelmann in Portici gesehene des sog. Julianus Apostata und eine andere aus dem Dutzend gleichgeformter in Neapel nicht mehr auszuscheidende Herme. Längs der Nordseite des Bassins sah der vom Tablinum sich rechts Wendende zunächst den sog. Attilius Regulus

---

[3]) Für das Jahr 1752 fehlen die Ausgrabungsberichte fast ganz, als Ersatz dient nur die kurze Beschreibung, welche Weber seinem Plane beigab.

[4]) 10. Febr. 1757; de Petra: „Aeschines" Taf. 22. 4.

[5]) Weber hielt ihn erst für jugendlich, er war also unbärtig: 16. Jan. 1757. De Petra: „Anakreon" Taf. 22. 5.

[6]) „con huesos" März oder April 1752. Taf. 20, 3. Vgl. Wolters, röm. Mitteil. IV 35—37.

[7]) 25. April 1752.

und den bis vor kurzem so bezeichneten Archimedes; dann folgten die niedrige Büste eines bärtigen Griechen mit einem Gewandstück auf der Schulter (vermutlich der sog. Lysias Taf. 21, 1) und ein an Alexander den Grossen erinnernder Krieger mit eichenbekränztem makedonischen Helme[8]; dann Athena und ein zarter Frauenkopf mit dem Schleier (Kore oder Demeter?), endlich der reichgelockte Kopf, welchen von Steinbüchel als den Jubas I von Mauretanien treffend erkannt hat[9], und der ganz zur Seite gewendete Staatsmann, welcher an Demosthenes erinnert (Taf. 22, 2). Sogar nach welcher Seite diese Büsten gewendet gewesen, können wir noch mit Sicherheit schliessen: nicht nach dem Bassin, wie man vielleicht anzunehmen geneigt wäre, sondern nach der Säulenhalle hin; denn nur so kehrten sich die beiden Köpfe einer Gruppe niemals voneinander ab, und nur so ist es verständlich, dass die letzte Büste den vom Tablinum aus ihren Stollen nach Westen vortreibenden Arbeitern völlig entgegengewendet war. Die Besucher des Gartens spazierten also, wenn nicht in der Säulenhalle, zwischen dieser und dem Wasserbassin, welches gewiss von grünen Sträuchern und bunten Blumen eingefasst war.

Keine dieser Marmorbüsten war römischen Ursprungs. Auf jeder war, wie mit Recht geschlossen werden muss[10], der Name des Dargestellten in schwarzen Buchstaben aufgemalt, wiewohl schon Winckelmann nur noch auf zweien die Reste der Inschriften (ΑΡΧΙΔΑ und ΑΘΗ) gefunden. Der römische Besitzer konnte also, wenn er auch nebenbei durch Aeusserlichkeiten sich öfter leiten lassen mochte, nicht gut Persönlichkeiten zusammen gruppieren, welche gar nicht zu einander passten, und wir werden daher wenigstens in den Männern der Nordseite hervorragende Herrscher, Staatsmänner oder Feldherren der Zeit von Alexander bis auf Cäsar sehen. Freilich galt bisher das Paar nächst dem Tablinum für Archimedes und Attilius Regulus: aber für erstere Büste hat Wolters kürzlich den Nachweis erbracht[11], dass sie den Spartaner Archidamos darstellt (ich möchte am liebsten an den vierten des Namens, den tapferen Gegner des Demetrios Poliorketes, denken); und von letzterer Büste[12], deren Benennung auf reinem Spiel ungezügelter Phantasie beruht, lässt sich unschwer nachweisen, dass sie den Gründer der pergamenischen Dynastie, Philetairos von Tieion in Bithynien (343—263), darstellt. Das Bildnis desselben nämlich auf den Silbermünzen seiner dankbaren Nachfolger[13], wovon drei Exemplare mit der Seitenansicht der

[8]) Taf. 20, 5, vgl. damit z. B. den Alexanderkopf auf Münzen des Sophytes von Indien (Imhoof-Blumer, Porträtköpfe hellen. Völker. Leipzig 1885. Taf. VI 25).

[9]) Vgl. Gerhard und Panofka, Neapels antike Bildwerke 1828 Nr. 384. Diese Beobachtung ist unverdienterweise nicht zu ihrem Rechte gekommen.

[10]) Vgl. Wolters, Röm. Mitteil. III 114.

[11]) Röm. Mitteil. III 113 ff.

[12]) N. 78 bei Comparetti S. 276, vgl. S. 194; abgeb. Taf. 21, 2. Gefunden am 16. Sept. 1757.

[13]) Vgl. über die Deutung dieses einzigen Porträts auf den Münzen der Könige

Marmorbüste auf Tafel VII abgebildet sind, zeigt dieselben Züge, so dass an der Identität des Dargestellten kein Zweifel sein kann. Es ist das gleiche, wohlgenährte Gesicht mit fast weiblich erscheinendem starken Hals und Kinn, etwas vortretendem Munde, grossem Ohre und kleinem Auge; energisch setzen die Nasenflügel an und wölben sich die Augenbrauen. Der Augensack ist auf den Münzen etwas stärker betont; die Stirn erscheint etwas niedriger, woran aber wohl der Bruch der Haare am Marmor die Hauptschuld trägt. Der wesentlichste Unterschied ist, dass das sonst gleichgeordnete Haar der Büste nicht Lorbeerkranz oder Tänie, das Zeichen der Göttlichkeit, schmückt; allein auch Juba I. von Numidien und der Charakterkopf des Diadochen in München, von Wolters für Antiochos I. Soter von Syrien erklärt [14]), sind ohne ein solches Abzeichen, welches ihre Münzen zeigen, in Marmor dargestellt; und bei Philetairos kommt weiter in Betracht, dass er erst nach seinem Tode vergöttert und so auf den Münzen seiner Nachfolger abgebildet wurde. Dagegen lassen die Züge der Büste auf Verfertigung zu Beginn des dritten Jahrhunderts schliessen. Philetairos ist dargestellt als Mann in den besten Jahren, Ende der Vierziger oder Anfang der Fünfziger, also zu einer Zeit, wo er zwar schon Pergamon und den Schatz des Lysimachos [15]) in Händen hatte, aber noch bevor er sich von dem greisen König und seiner dämonischen Gemahlin losgesagt hatte, bevor ihm also auch besondere Ehren angethan werden konnten.

Allerdings ist die Hermenbüste von Herkulaneum selbst schwerlich damals angefertigt, sondern das Original, von welchem sie eine, stilistisch möglicherweise nicht ganz getreue, Kopie zu sein scheint, so dass daher Gerhards strenges Urteil sich erklären würde: „ein mittelmässiger Kopf von unbedeutenden Gesichtszügen“ [16]). In der That wird man die Ausführung, insbesondere die Haarbehandlung dieser Kopie eher mit Werken der Sullanischen Zeit, z. B. dem Kopfe des Epikureers Zenon, als mit solchen der Diadochenzeit vergleichen; vielleicht hatte also der Besitzer des herkulanischen Landhauses sie eigens für seinen Garten anfertigen lassen. Dem bildlichen Schmucke desselben verleiht es eine eigene Bedeutung, dass Philetairos dort die Reihe am Wasserbassin eröffnete.

Eumenes und Attalos Imhoof-Blumer, die Münzen der Dynastie von Pergamon, Abhd. d. Berl. Akad. 1884. V 23 ff.

[14]) Arch. Ztg. 1884, 157 f. Taf. 12.

[15]) Das Porträt des Lysimachos ist uns unbekannt, da er den jugendlichen Alexanderkopf auf seine zahlreichen Münzen setzte; auch das Tetradrachmon von Ephesos (Imhoof, hell. Porträtköpfe II 14, vgl. S. 17) erscheint mir nicht wesentlich abweichend. Lysimachos müsste alt dargestellt sein, da Porträts der regierenden Herrscher auf Münzen erst in der letzten Lebenszeit des mit 80 Jahren Gestorbenen aufkamen, und ohne Hörner, da er nicht vergöttert wurde, ausserdem von herkulischer Gestalt.

[16]) Gerhard und Panofka, Neapels antike Bildwerke Nr. 408.

Iakchos.

Von

Franz Winter.

Der jugendliche Kopf aus Eleusis, welchen Benndorf [1]) und Furtwängler [2]) auf den Eubuleus des Praxiteles gedeutet haben, hat sich ausser in anderem auch insofern als ein Stück von hervorragender kunstgeschichtlicher Bedeutung gezeigt, als durch ihn eine ganze Reihe von Bildwerken ihre richtige Stellung gewonnen haben. Die Zahl der Repliken und freieren Umschöpfungen, die bereits von Benndorf nachgewiesen wurden, ist jüngst von Heydemann [3]) noch um weitere Beispiele vermehrt. Aber man darf wohl erwarten, dass nicht nur für Werke jüngerer Kunst, sondern auch für solche der vorausliegenden Zeit mancher Aufschluss aus diesem Kopfe zu gewinnen sein wird. Ist es doch von vornherein wahrscheinlich, dass der Künstler diesen Typus nicht aus freier Erfindung zum ersten Male geschaffen hat, eine so hohe Meinung auch die stimmungsvolle Charakteristik und die durchdachte Ausführung der Arbeit von seinem Können erweckt.

Dass in der That die Vorstellung jugendlicher Unterweltsgottheiten — und einer solchen muss, man mag Benndorfs Vermutung billigen oder nicht [4]), der Kopf angehören, wie die Fundumstände, der Charakter der

---

[1]) Anzeiger der philosophischen Klasse der Wiener Akademie 1887 Nr. XXV. Denkmäler des Instituts 1888 zu Taf. 34.

[2]) Wochenschrift für klassische Philologie 1887 Sp. 1048 (= Archäologischer Anzeiger n. 2 S. 47); 1888 Sp. 346 (= Archäologischer Anzeiger n. 2 S. 57); 1889 Sp. 614.

[3]) XIII. hallisches Winckelmannsprogramm.

[4]) Kern (Wochenschrift für klassische Philologie 1888 S. 938) weist die Deutung ab und will für die ältere Zeit nur einen bärtigen Eubuleus als Zeus' Berater zulassen. Vgl. dazu Heydemann S. 8. Die Zweifel an der Echtheit der vatikanischen Inschrift sind, was wenigstens das Paläographische anlangt, nicht gerechtfertigt, wie ich mich durch Prüfung des Originals überzeugt habe. Für die Form der Abfassung derselben hat Heydemann S. 10 Beispiele beigebracht.

Formen und ferner die von Brückner bemerkte Wiederholung auf einer Reliefplatte aus Samothrake[5]) darthun — dass diese Vorstellung schon vor dem vierten Jahrhundert künstlerische Gestaltung empfangen hatte, und dass die für sie gefundene Ausdrucksweise auf die Formenbildung des eleusinischen Kopfes nicht ganz ohne Wirkung geblieben ist, dafür glaube ich in dem auf Taf. VIII u. IX abgebildeten Kopfe eine Bestätigung zu finden. Dieser befindet sich im Braccio nuovo (n. 24). Er gehört zu den nicht eben wenigen Werken der vatikanischen Sammlungen, welchen von Anfang an keine Beachtung geschenkt zu sein scheint, daher es für ihn denn auch, soviel ich sehe, an jeglichem Nachweise von Fundthatsachen, Ergänzungen etc. fehlt[6]). Ursprünglich zu einer etwas über lebensgrossen Statue gehörig ist er jetzt auf eine moderne Büste aufgesetzt, auf deren linker Schulter man ein aus rötlichem Marmor verfertigtes Gewandstück angebracht hat. Der Hals ist gebrochen, aber samt den Locken, welche in den Nacken herabfallen, antik und daher die starke Neigung des Kopfes nach vorn als ursprünglich gesichert. Die Nase von unterhalb der Wurzel an ist neu, ebenso das mittlere Stück der Unterlippe. Im übrigen hat der Kopf durch Verletzung wenig gelitten. Namentlich das Gesicht — nur die Oberlippe ist etwas bestossen — ist gut erhalten, während die Locken an einigen Stellen abgebrochen sind und auch die Oberfläche an diesem Teil des Kopfes ungleichmässig stark korrodiert ist. Der Marmor scheint mir parischer zu sein. Um den modernen Teilen einen ähnlichen gelblichen Ton zu geben wie den antiken, sind dieselben mit einer Beize behandelt. Dass der Kopf trotz seiner lebensvollen und korrekten Ausführung nicht Originalarbeit ist, sondern éiner Kopistenhand entstammt, darf aus den in den Mundwinkeln stehen gebliebenen kleinen Bohrlöchern geschlossen werden.

In den Locken wird über der Schläfengegend jederseits ein runder Ansatz sichtbar. Auf der besser erhaltenen linken Seite ist es deutlich erkennbar, dass der Ansatz, dessen Durchmesser 0.037 m beträgt, nicht von einer an ihrem unteren Ende abgestossenen Locke herrührt, sondern die Wurzel eines in die Höhe ragenden Gegenstandes bildet. Dicht unterhalb desselben befindet sich — ebenfalls nur auf der linken Seite des Kopfes erhalten — das Stück eines zweiten Ansatzes. Es läuft in eine Spitze aus und ist platt geformt, so dass der Durchschnitt an der Bruchfläche eine

[5]) Conze, Hauser, Niemann, Untersuchungen auf Samothrake I Taf. LI.

[6]) In Museo Vaticano, indicazione antiquaria (Roma 1856), Braccio nuovo n. 24 und in Bädeckers Mittelitalien S. 309 ist er als Pollux bezeichnet, es ist mir unbekannt geblieben, auf welche Quelle diese Benennung zurückgeht. Nach der bei Pistolesi Il Vaticano IV Taf. 4 gegebenen Generalansicht des Braccio nuovo war an dem Platze, an welchem jetzt der Kopf steht, nämlich rechterhand vom Eingang aus unmittelbar vor der ersten Säule des Mittelbaues, früher eine weibliche Büste aufgestellt.

stark gestreckte Ellipse von 0,022 zu 0,007 m Durchmesser zeigt. Diese platte Form und der knappe Zwischenraum zwischen den Ansätzen — von der Spitze des unteren bis zur Peripherie des oberen beträgt die Entfernung nur 0,041 m — schliessen den an sich naheliegenden Gedanken aus, dass sie ursprünglich als Wurzel und Spitze eines und desselben Gegenstandes durch ein jetzt weggebrochenes Zwischenstück verbunden gewesen wären. Es würde sich auch für solchen keine Erklärung finden lassen. Denn die Deutung auf Flügel wird durch die kreisrunde Wurzel und die glatte Oberfläche der Spitze ausgeschlossen. Auch würden diese nicht von oben nach unten, sondern mehr in seitlicher Richtung nach dem Hinterkopfe zu angebracht gewesen sein. Der gleiche Umstand spricht gegen den Gedanken an gewundene Hörner. Die Form der Ansätze macht es unmöglich, durch eine Windung als Zwischenstück die Verbindung zwischen ihnen herzustellen. In diesem Falle könnte auch der untere Ansatz nicht so flach auf den Locken aufliegen, sondern müsste steiler in die Höhe gerichtet sein. Zudem ist das Haar zwischen den Ansätzen ausgearbeitet. Auf der rechten Seite gehen die Locken sogar über den hier allerdings nur in einer schwachen Spur erkennbaren unteren Ansatz hinüber. Dass schliesslich an Blumen- und Blätterschmuck nicht zu denken ist, bedarf angesichts der Abbildung keiner Widerlegung.

Für den oberen Ansatz bietet sich die Erklärung ohne weiteres: kurze, aufwärts gerichtete Stierhörner waren es, welche zwischen den Locken hervorwuchsen. Der untere kann von einer kleinen Tänie oder einem ähnlichen Schmuck herrühren, welcher an den Hörnern befestigt war, ähnlich wie Bukranienreihen durch Tänien oder Guirlanden verbunden werden, die von Horn zu Horn gehen.

Die Deutung des Kopfes ergiebt sich damit von selbst, eine Deutung, die, auch wenn sich für die unteren platten Spitzen einmal eine andere Erklärung finden sollte, dadurch vermutlich doch nicht erheblich alteriert werden wird. Wir haben die Wahl zwischen einem Flussgott und dem gehörnten Dionysos. Würde auch die Entstehungszeit des Kopfes — er stammt, wie unten eingehender dargelegt werden wird, ungefähr aus der Mitte des fünften Jahrhunderts — gegen die Darstellung des ersteren nicht einen unbedingt gültigen Gegengrund abgeben, so dürfte andererseits doch in dem Charakter der Züge schwerlich etwas zu finden sein, was die Entscheidung für diese Deutung veranlassen könnte. Von den erhaltenen Darstellungen des gehörnten Dionysos hat R. v. Schneider in dem Jahrbuche der Wiener Kunstsammlungen 1884 S. 41 f. eine umfassende Uebersicht gegeben. Alle stammen aus späterer Kunst und scheinen, wie Schneider annimmt, auf Vorbilder zurückzugehen, deren Entstehung nicht über die skopasische oder lysippische Zeit hinaufreicht. Die Beziehung auf das ursprüngliche Wesen des Stierdionysos ist in ihnen verblasst. Der Gott

des Weines und der bacchischen Lust erscheint hier in dieser symbolischen Gestalt dargestellt mit kurzen Stierhörnern, ebenso häufig aber neben den Hörnern auch noch mit langen Stierohren. Die Locken ziert meist der Festkranz, das Gesicht zeigt die freudige, mitunter auch jene schwärmerische Stimmung, die an Dionysosköpfen nicht selten ist. In der allgemeinen Anlage geht der vatikanische Kopf mit diesen Darstellungen zusammen. Aber es sind doch feinere Unterschiede vorhanden. Der ernste, doch nicht unfreundliche Ausdruck, der auf dem Antlitz ruht, vor allem aber das wirr und gelöst über Schläfen und Nacken herabwallende Hauptghaar, das nicht nur alles Schmuckes, sondern sogar auch aller Ordnung entbehrt, diese von dem Künstler gewiss nicht ohne Absicht gewählten Züge hindern, ihn unmittelbar in den Kreis jener Darstellungen einzureihen. Nicht treffender als durch die feine Schilderung, in welcher Benndorf das Wesen des eleusinischen Kopfes entwickelt hat, könnte auch der Charakter dieses Werkes klargelegt werden. Die Aehnlichkeit, für die mir namentlich die Abbildung auf der Tafel bei Heydemann lehrreich zu sein scheint, kann natürlich bei zwei zeitlich so weit auseinander liegenden Werken nicht auf der genauen Entsprechung einzelner formaler Details beruhen. Es ist das gleiche Sentiment, in welchem der Eindruck der Verwandtschaft beider vorwiegend begründet ist.

Suchen wir daher die Deutung in dem Kreise der Unterweltsgottheiten, so werden wir den chthonischen Dionysos, Iakchos in diesem Bilde erkennen. Zwar fehlt es an äusseren Zeugnissen, durch die sich die Deutung sichern liesse. Darstellungen des Iakchos sind nicht erhalten [7], und aus den Zeugnissen der Schriftsteller erfahren wir nur das eine, dass man ihm das Attribut der Stierhörner beilegte. Das lehren die dem Original unseres Kopfes gleichzeitigen Verse des Sophokles fr. 871 N., in welchen Welcker ein Fragment des Triptolemos vermutete,

> Ὅθεν κατεῖδον τὴν βεβακχιωμένην,
> βροτοῖσι κλεινὴν Νῦσαν, ἣν ὁ βούκερως
> Ἴακχος αὑτῷ μαῖαν ἡδίστην νέμει,
> ὅπου τίς ὄρνις οὐχὶ κλαγγάνει:

aber wie hier durch die Beziehung auf Nysa, so ist auch sonst in der Litteratur schon von Pindar an [8]) zwischen dem Sohne der Semele und dem dem eleusinischen Kult angehörenden Gotte nicht streng geschieden, so dass die Vermutung nahe liegt, man habe sich den einen Gott von dem anderen

---

[7]) Der Knabe auf dem eleusinischen Relief, in welchem Welcker Iakchos erkennen wollte, wird jetzt allgemein als Triptolemos anerkannt. Die Deutung des Iakchos auf der schwarzfigurigen Vase, Berlin 1961 (Gerhard, Auserlesene Vasenbilder I Taf. LXIX) ist ganz unsicher, da die Inschrift bis auf ΟΣ modern ist.

[8]) Welcker, Griechische Götterlehre II S. 642.

nicht wesentlich verschieden vorgestellt. Allein der aus der dichterischen Freiheit erklärliche wechselnde Gebrauch der Namen berechtigt kaum zu dem Schluss, dass die Kunst schon vom fünften Jahrhundert an beide Gottheiten völlig unterschiedslos gebildet habe.

Nehmen wir die Deutung auf Iakchos an, so werden wir den ursprünglichen Standort der Statue, welche der römischen Kopie zur Vorlage diente, am wahrscheinlichsten in Athen oder Eleusis zu suchen haben.

Die Aehnlichkeit, welche der Kopf auf den ersten Blick mit einigen auf myronische Kunst zurückgeführten Köpfen [9]) zu haben scheint, die zuerst von Conze [10]), später von Michaelis [11]) und Heydemann [12]) besprochen sind, beruht zum Teil auf der gleichen Haltung und geht kaum über das bei gleichzeitigen Werken überhaupt gewöhnliche Mass hinaus. Das Verhältnis der oberen Kopfhälfte zur unteren ist bei diesen ein anderes. Stirn und Schädel sind dadurch, dass das Untergesicht zurückgezogen ist, in ihrer Gesamtwirkung verstärkt. Die Vertikallinie des Kopfes wird hier durch die Stirnlinie gebildet, gegen welche das Untergesicht zurückweicht. Umgekehrt fällt an dem vatikanischen Kopfe die Untergesichtslinie fast mit der Vertikale zusammen, gegen welche die Stirnlinie im Winkel geneigt ist. Hierdurch erscheinen die unteren Gesichtsteile gewaltiger als die oberen und werden für den Gesamtcharakter des Kopfes von entschiedenerer Bedeutung.

Die Wangen sind bei ihm weniger zart geformt und gehen mehr ins Breite. Die Falten um Nase und Mund geben allen einen ähnlichen Ausdruck, aber während der vatikanische Kopf lauter grosse ruhige Flächen zeigt, gewinnen jene durch ein wenn auch nur leicht angedeutetes Muskelspiel namentlich an Wangen und Stirn mehr Form und Leben [13]). Auch die verschiedenartige Behandlung des Haares macht eine engere Zusammengehörigkeit der Köpfe unwahrscheinlich. In dichten Locken fällt bei dem vatikanischen Exemplare das langgesträhnte Haar über Stirn uud Schläfen herüber, so dass es die Ohren völlig bedeckt, und hängt lang in den Nacken hinab. Obwohl die einzelnen Strähne gleichmässig vom Wirbel ausgehen und sich radienförmig über den ganzen Schädel verbreiten, ist doch über der Stirn durch eine schwach vertiefte Rinne ein Scheitel angedeutet, jedoch nur so weit, als das Gelock reicht. Aehnlich ist die Lockenmasse über der Stirn bei dem Baraccoschen Apollokopfe [14]) geteilt. Auch hier ist die

---

[9]) Friederichs-Wolters n. 458—460.

[10]) Arch. Zeitung 1864 S. 232.

[11]) Arch. Zeitung 1874 S. 28 Taf. III.

[12]) Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien Taf. VI S. 101.

[13]) Vgl. Heydemann.

[14]) Friederichs-Wolters n. 224. Monumenti dell' Inst. XI Taf. 16. 1. 2. An dem athenischen Kopfe desselben Typus (Athenische Mitteilungen 1876 Taf. 9) ist dieser Teil weggebrochen.

Scheitellinie nur angedeutet, aber wenigstens insofern organisch begründet, als die Locken von dem übrigen Haar durch eine Binde getrennt sind. Dasselbe Motiv kehrt bei einem gleichzeitigen und auch stilistisch verwandten Kopfe des kapitolinischen Museums [15]) wieder. Der Künstler des vatikanischen Kopfes muss absichtlich die Binde fortgelassen haben, um dem Kopfe durch das zwanglos und mächtig herabwallende Haar einen bestimmten Charakter zu geben. Wenn er gleichwohl die Scheitellinie vorn und die ebenfalls nur durch die Binde motivierte tiefe Einsenkung im Nacken beibehielt, so zeigt sich darin eine Inkonsequenz, die wir nur durch ein übertriebenes Festhalten am Gewohnten erklären können. Er hatte sich dieses Motiv der Haargliederung einmal angeeignet und wiederholte es nun auch an unpassender Stelle. Diese äusserliche, aber gerade als solche um so wichtigere Entsprechung ist es nicht allein, welche auf eine Zusammengehörigkeit mit dem Baraccoschen Kopf und seinen Repliken hinweist. Auch von Wolters bereits [16]) ist der vatikanische Kopf in diese Reihe gestellt. Aber er steht auch dem Hermes Ludovisi [17]) und dem diesem nächstverwandten Wagenlenker im Konservatorenpalast [18]) sehr nahe und teilt mit diesen den tieferen Bau des Schädels und die feinere Bildung der Formen, die namentlich das Oval des Untergesichtes weniger quadratisch erscheinen lässt als beim Baraccoschen Kopf mit seinem gröberen Gefüge und seinen volleren Flächen.

Aus diesen einzelnen Merkmalen ergiebt sich seine kunstgeschichtliche Stellung mit hinreichender Klarheit. Er repräsentiert einen Typus, welcher zwischen dem durch den Baraccoschen Apoll und dem durch den Hermes Ludovisi vertretenen ungefähr die Mitte hält. Beide aber sind immer noch unbekannte Grössen, und so gelangen wir auch für ihn vorläufig nicht zu einer genaueren Bestimmung, als dass er etwa gegen Mitte des fünften Jahrhunderts geschaffen wurde.

Das gleiche Resultat ergeben die Proportionen des Kopfes. Ich habe im Jahrbuch des Instituts 1887 S. 225 nachzuweisen versucht, dass dem in der attischen Schule gebräuchlichen Proportionssystem für die Einteilung des Kopfes die Gleichheit der Entfernungen vom Haaransatz bis zum unteren Nasenflügelrand und vom inneren Augenwinkel bis zum Kinn als wesentlichster Faktor zu Grunde gelegen hat, und dieses aus beschränktem Material

---

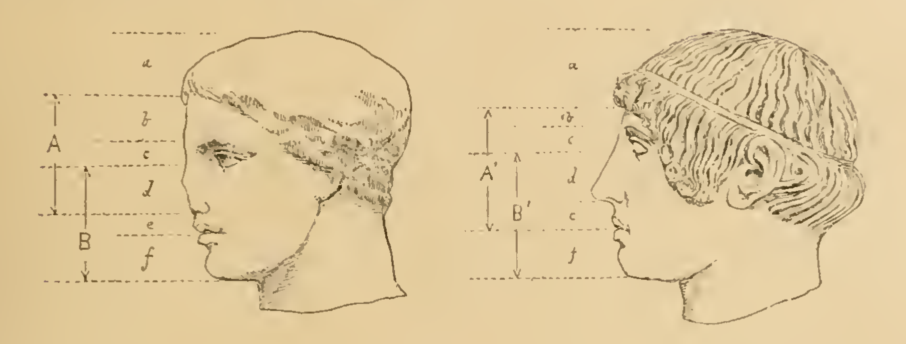
[15]) n. 85. Museo Capitolino I Taf. 83. Kekulé, Athenische Mitteilungen I S. 182 Anmerkung.

[16]) Nach brieflicher Mitteilung.

[17]) Schreiber, Villa Ludovisi n. 94 S. 116.

[18]) Bullettino della commissione municipale 1888 Taf. XV. XVI. Der daselbst abgebildete Kopf aus dem Museo Chiaramonti trägt verwandten Typus, ist aber so ausdruckslos und flau gearbeitet und dazu so stark ergänzt, dass er sich zu stilistischer Vergleichung kaum eignet.

gewonnene Ergebnis hat sich durch weitere Messungen, wie namentlich an dem altertümlichen Kopfe aus der Sammlung Saburoff (Taf. III, IV) und einer Anzahl jüngerer Werke bestätigt.



Neben ihm war gleichzeitig ein anderes Proportionssystem in Gebrauch, welches wir an den Giebelfiguren von Aegina und an dem Strangfordschen Apoll zum erstenmale angewendet finden. Gerade wie jenes, so hat auch dieses seine charakteristische Gleichung. Die eine Grösse derselben ist ebenfalls die Entfernung des inneren Augenwinkels vom Kinne (B'), aber diese gleicht hier nicht, wie beim „attischen", der Entfernung vom Haaransatz bis Nasenflügelrand (A), sondern derjenigen vom Haaransatz bis zur Mundmitte (A'). Die Entdeckung der richtigen Form des Schädelbogens, welche für die gewaltigen Fortschritte der Kunst des ausgehenden sechsten Jahrhunderts vielleicht als bezeichnendstes Merkmal gelten darf, ist auch hier bereits verwertet [19]) und daher die Länge des Untergesichts derjenigen bis zum oberen Augenhöhlenrand gleichgemacht. Aber es zeigen sich noch vielfache Schwankungen, welche Zeugnis davon ablegen, dass das Proportionssystem den Künstlern noch neu und ungewohnt war. Konsequent durchgeführt liegt es in den meisten Figuren der Giebel von Olympia vor. Ich beschränke mich hier darauf, kurz zusammenfassend die Resultate darzulegen, während ich die Zahlennachweise bei anderer Gelegenheit zu geben mir vorbehalte, bei welcher in grösserem Zusammenhange über die geschichtliche Entwickelung der Proportionen überhaupt, nicht nur der der Köpfe, gehandelt werden soll. Bei den olympischen Köpfen ist, wie bei den attischen strengeren Stils, die Länge der Nase, vom oberen Augenhöhlenrand an gemessen ($c+d$), gleich der des Untergesichts ($e+f$), ebenso entspricht die Entfernung vom inneren Augenwinkel bis zum Nasenflügelrand (d) der vom Mund zum Kinn (f). Aber während bei den älteren attischen Köpfen diese letztere auch das Mass für die Ausdehnung der Stirn bis zum oberen Augenhöhlenrande (b) bestimmt, ist der Haaransatz bei den olym-

[19]) Brunn, Berichte der Münchener Akademie 1867 S. 13.

pischen Köpfen tiefer herabgerückt und dadurch die Stirn beträchtlich verkürzt. Diese Verkürzung ist jedoch nicht willkürlich. Die Differenz von *d* oder *f* und *e* ist es, welche das Mass für die Stirnlänge bis zu dem bezeichneten Punkte abgiebt. Hierdurch ergiebt sich die oben aufgestellte Gleichung und ferner die Entsprechung der Distanzen vom Haaransatz bis zum inneren Augenwinkel ($b+c$), von hier bis zum Nasenflügelrand (*d*) und vom Mund bis zum Kinn (*f*), welche dem Jahrbuch 1887 S. 225 entwickelten „attischen" Proportionsschema in bezeichnender Abweichung gegenübertritt.

Dieses Proportionssystem liegt ausserdem dem Kopfe der Wettläuferin in der Galleria de' candelabri[20], und namentlich dem Jünglingskopfe von der athenischen Akropolis (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1888 Taf. 2[21]) zu Grunde und findet sich nicht weniger streng durchgeführt an der Athena Giustiniani[22], ferner an der durch den Wagenlenker im Konservatorenpalast[23], den Kopf in Museo Chiaramonti[24], den Hermes Ludovisi repräsentierten Gruppe typisch verwandter Bildwerke, dem oben erwähnten Kopf im kapitolinischen Museum n. 85, einem stark bestossenen Kopf im Hofraum des Museo nazionale in Neapel, ebenso auch an den Figuren des Orestes und der Elektra in Neapel, wie der Stephanosfigur in Villa Albani. Auch der Kopf des sog. Apollo von Centocelle[25], der nach einem Vorbild gearbeitet ist, das dem vatikanischen Kopfe sehr nahe gestanden haben muss, ist nach diesem Kanon proportioniert. Die wichtigsten Gleichungen sind auch an dem Kopfe der sog. Aphrodite im Konservatorenpalast[26] streng eingehalten, während der Kopf des Harmodios aus der Tyrannenmördergruppe in den einzelnen Massen Ungenauigkeiten aufweist, aber ebenso deutlich wie die Olympiaskulpturen auf Grund des gleichen Systems gearbeitet ist. Erheblichere Abweichungen, namentlich in der Länge des Kinnes und der Nase, zeigt der Kopf des Apollon, der nahe beim athenischen Olympieion gefunden wurde, und seine Replik bei Baracco[27]. Auch differieren die Entfernungen von *A'* und *B'* um einige Millimeter. Dennoch dürfen wir auch ihn hier einreihen, unter der Annahme, dass der Künstler vielleicht nachträglich beim Ausarbeiten sich eine Verschiebung des Messpunktes für den Haaransatz gestattete. Sicher wenigstens berührt sich der Kopf näher mit diesem Proportionssystem, als mit dem „attischen". Das zeigt der auch stilistisch in mehr als einer Beziehung ihm nahestehende Kopf der berühmten

---

[20]) Friederichs-Wolters n. 213.
[21]) Vgl. Athenische Mitteilungen 1887 S. 266.
[22]) Friederichs-Wolters n. 1436.
[23]) Bullettino della commissione municipale 1888 Taf. XV. XVI.
[24]) Ebenda.
[25]) Friederichs-Wolters n. 1579.
[26]) Bullettino della commissione municipale 1875 Taf. III. IV. V.
[27]) Jahrbuch des Instituts 1887 S. 227.

Athena aus Villa Albani[28]), in welchem bei sonstiger Entsprechung mit der Einteilung des Apollokopfes jene charakteristische Gleichung von A' und B' streng durchgeführt wiederkehrt.

Die Zeitgrenze für die Dauer dieses Systems lässt sich nach unten noch genauer festsetzen als nach oben: seit Polyklet kommt es ausser Gebrauch. Später findet es nur ganz vereinzelt noch Verwendung, wie bei dem sog. Adonis in Neapel[29]), bei den beiden Figuren der Menelaosgruppe und dem sog. Antinous des kapitolinischen Museums[30]), bei welch letzteren der Grund mit Wahrscheinlichkeit in einem absichtlichen Wiederaufnehmen altertümlicher Kunstformen gesucht werden darf[31]).

Auch der Kopf aus dem Braccio nuovo ist genau nach den Regeln dieses Systems proportioniert, wie die unten angeführten Zahlen darthun[32]). Für seine Entstehungszeit sind damit die Grenzen bestimmt gegeben, weniger für seine Kunstrichtung.

---

[28]) Friederichs-Wolters n. 524.

[29]) Gerhard und Panofka, Neapels antike Bildwerke n. 287.

[30]) Friederichs-Wolters n. 1659.

[31]) Vgl. Guillaume bei Rayet, Monuments de l'art, Text zum Doryphoros S. 9 f.

[32])

Scheitel bis Kinn	± 0,250 m
Stirnknochen bis Hinterkopf	± 0,240
Stirn	0,046
Stirn bis oberen Augenhöhlenrand	0,034
Nase	0,061 *
Nase bis oberen Augenhöhlenrand	0,074 *
Untergesicht	0,074
Innerer Augenwinkel bis Scheitel	± 0,105
„ „ „ Haaransatz	0,058
„ „ „ unteren Nasenrand	0,055
„ „ „ Mund	0,073
„ „ „ Kinn	0,126
Haaransatz bis unteren Nasenrand	0,108 *
„ „ Mund	0,126
Mund bis Kinn	0,056
Mundbreite	0,049
Nasenflügelabstand	—
Innerer Augenwinkel	0,037
Aeusserer Augenwinkel	0,108
Augenlänge	0,031
Lichte Augenhöhe	0,013
Oberes Lid (incl.) bis Brauen	0,013
Schläfenabstand	0,134
Backenknochenabstand	0,147
Ohr bis Ohr	0,150
Kinn bis Halsansatz	0,060

Obwohl die Nase modern ist, behalten doch die mit einem Stern bezeichneten Zahlen ihre Gültigkeit, da für den unteren Ansatz der Nase die richtige Stelle getroffen ist.

Denn es wurde nach jenem Proportionssystem auch von Künstlern gearbeitet, die in Athen thätig waren, wie der oben erwähnte Kopf von der Akropolis zeigt und wofür auch das eleusinische Relief herangezogen werden darf, auf dem beide Schemata nebeneinander vorkommen. Umgekehrt findet sich das „attische“ System in einigen weiblichen Köpfen der olympischen Giebelskulpturen verwendet, bei denen das Haar nicht wie bei den anderen über die Stirn herüberfällt, sondern weit herausgestrichen und gescheitelt ist, so dass der eigentliche Haaransatz sichtbar wird. Es scheint danach fast, als wäre die herrschende Mode der Haartracht, wenn auch nicht für die Formulierung der Gesetze massgebend, so doch auf ihre Anwendung nicht ohne Einfluss gewesen.

Lässt uns daher auch das gebrauchte Proportionsschema Spielraum, wo wir den vatikanischen Kopf lokal einzureihen haben, so geben uns doch die Zahlen der Masse einen um so sicherern Anhalt. Bei dem altattischen Kopfe der Sammlung Saburoff (Taf. III, IV) betragen die Hauptdistanzen von A und $B \pm 0{,}110$ m also 6 attische Daktylen, diejenigen von $c+d$, von $e-f$ und die Ohrlänge 0,074 m, also genau 1 attische Palaiste = 4 Daktylen, die von b und d 0,037 m oder 2 attische Daktylen, die Kopfhöhe misst 0,223 m, das sind 12 attische Daktylen. Bei dem Theseus des Parthenongiebels gehen die gleichen Masse in 8, $4\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$ und 17 Daktylen auf. Das charakteristische Mass von 0,074 = 1 Palaiste kehrt an dem vatikanischen Kopfe für die Entfernungen von $c-d$, $e-f$ und $d+e$ wieder. A' und B' messen annähernd 7 Daktylen, die Kopfhöhe beträgt 14, die Tiefe 13 Daktylen. In bezeichnender Weise stehen diesen Zahlen diejenigen der äginetischen Figuren einerseits und der olympischen Skulpturen andrerseits gegenüber. Doch es würde ein genaueres Eingehen auf diese Frage, welche eine eigene Untersuchung fordert, hier zu weit führen. Es mag daher das wenige genügen, um zu zeigen, dass der Kopf nach attischem Fuss gemessen und daher aller Wahrscheinlichkeit nach in Athen gearbeitet ist.

Bei einem vermutlichen Iakchoskopfe aus dem fünften Jahrhundert, der seiner Auffassung und stilistischen Durchführung nach ohne Zweifel auf das Werk eines nicht unbedeutenden Meisters zurückgeht, liegt es zu nahe, an einen Zusammenhang mit der berühmten Gruppe des älteren Praxiteles zu denken[33], die in Athen aufgestellt war, als dass diese Frage nicht

[33]) Pausanias I 2. 4. Ἐσελθόντων δὲ ἐς τὴν πόλιν οἰκοδόμημα ἐς παρασκευήν ἐστι τῶν πομπῶν, ἃς πέμπουσι τὰς μὲν ἀνὰ πᾶν ἔτος, τὰς δὲ καὶ χρόνον διαλείποντες· καὶ πλησίον ναός ἐστι Δήμητρος· ἀγάλματα δὲ αὐτή τε καὶ ἡ παῖς καὶ δᾷδα ἔχων Ἴακχος· γέγραπται δὲ ἐπὶ τῷ τοίχῳ γράμμασιν Ἀττικοῖς ἔργα εἶναι Πραξιτέλους. Benndorfs Annahme (Göttinger gelehrte Anzeigen 1871 S. 610), dass hier nicht der berühmte, sondern ein älterer Praxiteles zu verstehen sei, scheint auch mir, wie Robert (Archäologische Märchen S. 62 Anm.), durch Köhlers Versuch (Athenische Mitteilungen 1884 S. 78 ff.), dem Zeugnis

wenigstens einer kurzen Prüfung wert schiene. Ist es ja doch an sich nicht wahrscheinlich, dass, wie aus jener, so auch aus späterer Zeit berühmte Statuen des Iakchos in grösserer Zahl vorhanden gewesen sind.

Von Welcker[34]) an hat man allgemein angenommen, dass der Gott der praxitelischen Gruppe nicht als Knabe, sondern als Jüngling dargestellt war, und Preller hat diese ansprechende Vermutung noch besonders durch den Hinweis auf die vorauszusetzende Aehnlichkeit mit den Statuen des als Iakchos gefeierten Antinous gestützt. Von dieser Seite also würde der Hypothese nichts im Wege stehen.

Auch chronologischen Bedenken würde die Vermutung nicht unterliegen, selbst wenn wir uns mit Robert (Arch. Märchen S. 158) die Thätigkeit des älteren Praxiteles in ihren Anfängen bis hoch in das fünfte Jahrhundert hinaufreichend denken wollten.

Eine ähnliche Beziehung, wie ich sie zwischen dem vatikanischen Kopfe und dem Eubuleus zu finden glaubte, verbindet auch den dem ersteren nahe verwandten Hermes Ludovisi und den Hermes des Praxiteles und beruht hier nicht nur im allgemeinen Ausdruck, in der ganzen Anlage der Figuren, sondern auch in Einzelheiten, wie in dem prachtvoll angeordneten Gewandstück auf dem linken Arme des Hermes. Es ist verführerisch, die sich aufdrängende Folgerung zu ziehen. Indessen reichen solche Gründe doch nicht hin, um einen verschollenen Künstler zu neuem Leben zu wecken.

Und so werden wir denn mit unseren jetzigen Mitteln über die Möglichkeit eines Zusammenhanges nicht hinauskommen und uns dabei bescheiden müssen, dem vatikanischen Kopf unter den erhaltenen Denkmälern seinen Platz gesichert zu haben.

---

der ἀττικὰ γράμματα seine Beweiskraft zu nehmen, nicht erschüttert. — Siehe ausserdem Kekulé, Gruppe des Künstlers Menelaos S. 13 f. Kopf des praxitelischen Hermes S. 28. Klein, Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich IV S. 6 ff. und dagegen Brunn, Berichte der Münchener Akademie 1880 S. 435 ff.

34) Welcker, Alte Denkmäler V S. 114; Preller, Archäologische Zeitung 1845 S. 108 f.; Overbeck, Kunstmythologie II 4 S. 425.



Drei Lekythen.

Von

Jan Six.



Als Andenken an Bonn schien mir kein Beitrag geeigneter, als die Abbildung zweier Bonner Lekythen, deren farbige Zeichnungen, ein δῶρον ἀμοιβαῖον Winters, mir eine Erinnerung an Bonner Freundschaft sind. Einige Worte mögen die Tafeln begleiten.

Bei weitem das meiste Interesse erregt das Bild der jüngsten, auf Tafel X wiedergegebenen Lekythos.

Vor der stelenähnlichen Basis einer Grabfigur steht rechts ein bärtiger Mann ganz in einen Mantel gewickelt, von dem beinahe nichts wie die Umrisslinien und Innenzeichnung geblieben sind. Links steht eine Frau, von deren Chiton die Farbe ganz verloren ging und nur die Innenzeichnung an den Schultern sich erhalten hat. Der Mantel dagegen, der vom Gürtel abwärts den Körper deckt, hat sich vortrefflich erhalten in demselben Rot, von dem der Mantel des Mannes noch Spuren zeigt [1]). Die Frau hält den grossen Korb mit Zweigen und Bändern zur Ausschmückung des Grabmals, der so häufig vorkommt.

Die kleine Grabfigur, die eines Jünglings, blickt nach links, die linke Hand in die Seite gestemmt. Die rechte fehlt, sie könnte irgend etwas gehalten haben. Die Figur ist bloss in Umriss und Innenzeichnung ausgeführt, wie das beim Nackten üblich ist.

Furtwängler hat das Hauptinteresse der Darstellung schon hervorgehoben, als er in der Einleitung zur Sammlung Sabouroff I S. 50 diese Lekythos, damals im attischen Kunsthandel, erwähnte als eines der wenigen sicheren Beispiele für das Vorkommen attischer Grabstatuen im fünften Jahrhundert.

[1]) Da die drei Tafeln nur mit fünf Steinen gedruckt worden sind, so ist die Farbe hie und da nur annähernd richtig. So hier, wo der Ton ruhiger und mehr purpurfarbig ist.

Von Lekythen, worauf solche vorkämen, nennt er ausser dieser noch die im Polytechnion zu Athen, aus Eretria, wo auf einem Grabe eine sitzende Frau, die einem hockenden Knaben eine Traube hinhält, dargestellt ist [2]).

Das wäre ja eine ganze Gruppe und man kann geneigt sein, zu fragen, ob der Darstellung wirklich ein statuarisches Vorbild zu Grunde liegt, und nicht vielleicht der Maler zur besseren Füllung des Raumes seiner Phantasie erlaubt hat, als Gruppe auf die Stele zu stellen, was er als Relief oder Gemälde wohl gesehen haben mochte.

Tsundas [3]), der die Frage ungefähr in derselben Weise fasst, meint, am wahrscheinlichsten habe der Maler selber nicht gewusst, ob er die Absicht hatte, Gruppe, Relief oder Gemälde darzustellen.

Wenn dem so ist — und es ist mir nicht unwahrscheinlich, dass unsere Frage den Künstler in Verlegenheit gebracht hätte, da er sich wohl nur bewusst war, ein Grab mit einer Grabdarstellung gezeichnet zu haben — so liegt es für uns näher anzunehmen, dass er von einem Relief oder Gemälde als von einer statuarischen Gruppe beeinflusst war.

Das ist aber in dem hier gegebenen Bilde, wenn nicht ausgeschlossen, doch viel weniger wahrscheinlich, nicht nur weil sich der Gegenstand wenig zur Ausfüllung eines Reliefs eignen würde, sondern in erster Linie weil die Figur ganz den Charakter einer Statue hat.

Es ist auch beachtenswert, dass die Statuette einen mehr altertümlichen Charakter zeigt wie die Figuren, so dass wir annehmen müssen, dass der Maler sie nicht frei erfunden hat, sondern von einem Vorbilde beeinflusst war, dessen Entstehung in frühere Zeit wie die Lekythos zu setzen ist.

Dies ergibt sich besonders aus einer Vergleichung des Standmotivs und der Haltung des in die Seite gestemmten Armes mit älteren attischen Vasen [4]) und dem Oinomaos des olympischen Ostgiebels, aber da es sich hierbei um Daten handelt, über die noch immer nicht alle einig sind und wir ein genau datierbares Monument besitzen, das sich vergleichen lässt, so wollen wir uns hier darauf beschränken, dieses zu nennen.

Das Didrachmon, das Themistokles als Herr von Magnesia im eigenen Namen geprägt hat und von dem nur zwei Exemplare, von verschiedenem Stempel, und eines dabei subärat und deshalb schlecht erhalten, bekannt sind [5]), gehört selbstverständlich in die kurze Spanne Zeit seiner magne-

---

[2]) Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1886 T. 4.

[3]) Ebenda S. 42.

[4]) U. a. Gerhard, Auserl. Vasenb. CLXXXIV = Journal of Hellenic Studies T. VI; Monumenti dell' Inst. 1856 T. XX; 1878 T. LIV; Lenormant et de Witte, Elite céramographique I T. LXXXIV.

[5]) Das subärate Exemplar ist im Britischen Museum. Das andere im Cabinet des Médailles der Französischen Nationalbibliothek und abgebildet Luynes, Choix Pl. XI 7,

sischen Herrschaft, in die letzten Jahre vor seinem Tode, das heisst von frühestens 464 bis circa 458[6]).

Der Stil fällt ziemlich aus dem kleinasiatischer Münzen heraus und hat einen durchaus attischen Charakter.

Es steht Apollon nach rechts, also in umgekehrter Stellung wie unsere Grabfigur, das linke Bein vorgestellt, die rechte Hand in der Seite, sonst in derselben Haltung, nur ist hier der linke Arm, der einen Lorbeerzweig hält, erhoben. Auch trägt Apollon ein Mäntelchen, genau wie der Oinomaos des olympischen Giebels, von dem ihn aber das gesenkte Haupt unterscheidet.

Das Original also, das dem attischen Vasenmaler vor Augen schwebte, wird nicht später entstanden sein wie in den sechziger Jahren des fünften Jahrhunderts und gehört dem Stile an, mit dem, wie ich anderswo zu zeigen versuchte[7]), der Name des älteren Alkamenes unzertrennlich verbunden ist.

Der Stil der beiden anderen Figuren weist, wie gesagt, auf eine bedeutend jüngere Zeit. In der Zwischenzeit waren wohl kaum mehr Grabstatuen errichtet worden, an denen die Maler sich hätten ein Vorbild nehmen können.

Die auf Tafel XI abgebildete Lekythosdarstellung ist aus etwas früherer Zeit.

Es ist eine Toilettenszene. Rechts von einem Stuhl steht eine Frau im Chiton, die sich gürtet. Da sich unterwärts vom Gurt nur geringe Spuren vom Chiton erhalten haben, bekommt man auf den ersten Blick den Eindruck, dass er fehle, aber mit Unrecht, denn die Spuren sind zwar gering, aber nicht zu verkennen. Vor ihr, ihr zugekehrt, steht im vorzüglich erhaltenen Chiton die Dienerin, die den ursprünglich rot gemalten Mantel bringt. Das Gemach wird angedeutet durch einen Spiegel und zwei Hauben, die an der Wand hängen.

Ein Kommentar lässt sich zu dieser Darstellung kaum schreiben, doch ist zu bemerken, dass dergleichen Szenen auf weissen Lekythen immerhin selten sind. Pottier[8]) nennt überhaupt nur wenig Darstellungen aus der Frauenwohnung und es ist nur natürlich, dass wo diese schon an der Grabstele angebracht war, man sie nicht auf der Lekythos wiederholt wünschte.

Die Abschiedsszene auf einer Lekythos aus Eretria, jetzt im Polytechnion zu Athen (n. 3177), die ich hier auch nach einer Zeichnung Winters, Taf. XII, folgen lasse, verdient die Herausgabe mehr noch wegen

---

Waddington, Mélanges Pl. I 2. Die Vorderseite allein bei Overbeck, Kunstmythologie III Apollon, Münztafel I 21.

[6]) Busolt, Griechische Geschichte II S. 395, 396 und 390[2].

[7]) Journal of Hellenic Studies 1889 S. 89 ff.

[8]) Lécythes blancs Attiques S. 5 n. 1 u. 25 ff.

der schönen Erhaltung und der wundervollen Zeichnung als wegen der Seltenheit der Darstellung [9]).

Vor einer sitzenden Frau in gelbbraunem Chiton und hellrotem Mantel, die beide nach unten ganz farblos werden, aber an der Innenzeichnung deutlich zu erkennen bleiben, steht ein Jüngling in dünnem Chiton, mit der Linken Lanze und Schild, mit der Rechten den Helm haltend. Ueber die rechte Schulter läuft das Band des Schwertgehenks. Der Schild trägt in einem roten Bande ein Auge im Profil als Episem. Der Ort wird als Frauengemach gekennzeichnet durch die Haube, den Spiegel und die Kanne, die an der Wand hängen [10]).

Winter [11]) hat in der Bildung des männlichen Kopfes eine Reminiscenz an den Kopf des Myronischen Diskobolen zu finden gemeint, und die Uebereinstimmung in den Proportionen ist allerdings schlagend. Trotzdem aber könnte ich mich schwer dazu entschliessen, den Einfluss Myrons hier zu erkennen. Eher wäre ich geneigt, bei beiden dieselbe Einwirkung der Malerei anzunehmen, aber leider lassen sich hier weder für noch gegen direkte Beweise bringen und beruht alles auf subjektiver Auffassung.

Wie nahe würde es liegen, mit der sitzenden Frau die sitzende Griechin aus dem Museo Torlonia zu vergleichen, dieselbe Stellung des Oberkörpers, dieselbe Haltung der Arme und Lage des Mantels, und doch zeigt der Stil und die Ausführung der Statue, soweit sie antik ist, klar genug, dass diese Arbeit bedeutend jünger als die Vase ist. Auch hier werden beide Figuren ein gemeinschaftliches Vorbild gehabt haben. Aber wo ist das zu suchen? In Gemälde oder Statue? Bei Polygnot oder in der Schule des Phidias? Dass die Statue auf Profilansicht berechnet scheint, könnte für jene Annahme zu sprechen scheinen.

---

[9]) Pottier, Lécythes blancs Attiques S. 5 n. 1 n. 23.

[10]) Auch hier ist auf der Tafel Weniges im Ton nicht ganz genau getroffen. Der Schildrand ist gleichmässig grau. Die Haube ist dunkel purpurn. Etwas helleres Purpur ist am Helmkamm verwendet und an dem auf der Tafel mit Rot angedeuteten Detail im Chiton des Jünglings. Auch das Braun des Stuhles nähert sich dem Violett. Im übrigen sind die Farben getreu wiedergegeben.

[11]) Jahrbuch 1887 S. 236.

Platons Standpunkt im Philebos.

Von

Felix Bölte.

Während seit Schleiermacher fast alle Forscher in den Auseinandersetzungen des Philebos eine unverhüllte Darlegung von Platons Ansichten über die Güter erblicken, hat Schaarschmidt [1]) in dem Dialog so zahlreiche Widersprüche mit den wichtigsten Anschauungen Platons gefunden, dass er ihn für untergeschoben erklären zu müssen glaubte. Seine Beobachtungen scheinen mir, namentlich insoweit sie das Fehlen der Ideenlehre im Philebos hervorheben, mehr Beachtung zu verdienen, als ihnen bislang zu teil geworden ist. Der Schluss freilich, welchen er aus ihnen zieht, ist unhaltbar. Er gerät nicht nur in Widerspruch mit dem aristotelischen Zeugnis, welches Schaarschmidt sich vergeblich anders zu deuten bemüht, sondern auch mit den Andeutungen, welche der Dialog über den eigentümlich verschleierten Standpunkt des Verfassers zu den behandelten Streitfragen giebt. Diesen für die Beurteilung des Philebos wichtigen Sachverhalt in einigen Punkten zu beleuchten, ist die Aufgabe der folgenden Ausführungen.

Wir würden uns ein wichtiges Hilfsmittel der Phileboskritik entgehen lassen, wollten wir auf die Vergleichung der mit unserem Dialog so verwandten Stellen im Timaios und der Politeia verzichten. Die Politeia bietet im sechsten und mehr noch im neunten Buch teils Rückblicke, teils Ergänzungen zum Philebos, welche offenbar im engsten Anschluss an diesen Dialog niedergeschrieben sind [2]). Auch der Timaios enthält zahlreiche An-

---

[1]) Die Sammlung der platonischen Schriften S. 277 ff.

[2]) Zeller, Philos. d. Griech. 3. Aufl. S. 464 = 4. Aufl. S. 548. 2 hat das nachgewiesen. Nur die Beziehung von Polit. 584[e] auf Phileb. 42[b] ist m. E. zu streichen. Eine Stelle möchte ich etwas mehr hervorheben. Vergleicht man Polit. 584[a] *οὐκ ἔστιν ἄρα τοῦτο, ἀλλὰ φαίνεται .. παρὰ τὸ ἀλγεινὸν ἡδὺ καὶ παρὰ τὸ ἡδὺ ἀλγεινὸν τότε ἡ ἡσυχία, καὶ οὐδὲν ὑγιὲς τούτων τῶν φαντασμάτων πρὸς ἡδονῆς ἀλήθειαν, ἀλλὰ γοητεία τις* mit

klänge an den Philebos, aber deutliche Beziehungen fehlen, und so lässt sich nicht mit der gleichen Wahrscheinlichkeit bestimmen, welcher von beiden Dialogen früher verfasst ist. Berücksichtigt man nur die Erörterungen über die Lust, so vermisst man noch die reichen Einzeluntersuchungen, welche Platon im Philebos zuerst niedergelegt und in der Politeia ergänzt hat; ebenso scheint in den allgemeinen Anschauungen über die Weltordnung der Philebos den Timaios vorauszusetzen. Jedenfalls sind Timaios, Philebos und neuntes Buch der Politeia in nicht sehr bedeutenden Zwischenräumen entstanden; Platon stand damals in einem Alter, wo die Grundlagen der Anschauung sich nicht mehr plötzlich verändern, und deshalb sind wir berechtigt, diese Schriften zur gegenseitigen Erhellung zu benutzen.

Wir betrachten zuerst Platons Auseinandersetzungen über die reinen und wahren Lustempfindungen (Phileb. 51^{a}—52^{b}). Als unterscheidendes Merkmal dieser Art der Lust wird in der Definition angegeben, dass sie frei ist von Unlust[3]; hier wird also nur auf den Vorgang, in welchem die Lustempfindungen entstehen, Gewicht gelegt. Dagegen werden die Unterarten nach den Ursachen, welche die Empfindungen hervorrufen, geschieden: sie werden veranlasst erstens durch schöne Gestalten, Farben und Töne (51^{c-d}); zweitens durch Gerüche (51^{e}); drittens durch Wissen und Erkenntnis (52^{a-b}). Warum ist dieser Gesichtspunkt bei der Definition gar nicht berücksichtigt[4]? Fassen wir die Beschreibung der Unterarten der reinen Lust genauer ins Auge. Bei den schönen Gestalten sollen wir nicht an lebende Wesen oder Bilder denken, sondern an die von geraden und krummen Linien begrenzten geometrischen und stereometrischen Figuren (51^{c}). Es wird weiter in bedeutsamer Weise hervorgehoben, dass diese Gestalten nicht in

---

Phileb. 44^{c} λίαν μεμισηκότων τὴν τῆς ἡδονῆς δύναμιν καὶ νενομικότων οὐδὲν ὑγιές, ὥστε καὶ αὐτὸ τοῦτ' αὐτῆς τὸ ἐπαγωγόν, γοήτευμα οὐχ ἡδονὴν εἶναι, so sieht man, dass Platon mit feinem Spott den Vorwurf des wahren Feindes der Hedoniker (Phileb. 44^{b}, doch wohl des Antisthenes?) gegen diesen selbst wendet. Die Stelle, an welcher die Worte dieses Philosophen referiert werden, muss älter sein als die andere, an welcher sie umgebogen und zu einem Angriff auf ihn benutzt werden. Der Bemerkung wert scheint mir auch eine andere Vergleichung: Polit. 580^{d} τριτταὶ καὶ ἡδοναί μοι φαίνονται . . . ἐπιθυμίαι τε ὡσαύτως καὶ ἀρχαί. dazu Phileb. 35^{d} τὴν ἄρ' ἐπάγουσαν ἐπὶ τὰ ἐπιθυμούμενα ἀποδείξας μνήμην ὁ λόγος ψυχῆς ξύμπασαν τήν τε ὁρμὴν καὶ ἐπιθυμίαν καὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ ζῴου παντὸς ἀπέφηνεν. Die Verbindung ἐπιθυμία καὶ ἀρχή ist im Philebos ein notwendiges Ergebnis der Erörterung, in der Politeia durch nichts bedingt und nur erklärlich durch die Erinnerung an eine solche Stelle wie die im Philebos.

[3]) Phileb. 51^{b} καὶ ὅσα τὰς ἐνδείας ἀναισθήτους ἔχοντα καὶ ἀλύπους τὰς πληρώσεις αἰσθητὰς καὶ ἡδείας καθαρὰς λυπῶν παραδίδωσιν.

[4]) Zeller a. a. O. 3. Aufl. S. 507 = 4. Aufl. S. 604 sucht die Ursachen mit in die Definition aufzunehmen: „so bleibt als reine Lust nur der theoretische Genuss des sinnlich Schönen;“ er lässt aber damit die zweite und dritte Unterart unberücksichtigt. Vgl. S. 728, 3 = 862, 2.

bezug auf etwas, sondern an sich schön sind[5]), dasselbe wird von den schönen Tönen ausgesagt[6]), und die schönen Farben sollen denselben τύπος haben[7]). Aus diesen skizzenhaften Andeutungen ergiebt sich so viel mit voller Gewissheit, dass die schönen Gestalten, Farben und Töne dem Gebiet des Sinnlichen entrückt werden, dass ihnen ein absolutes Sein zugeschrieben wird. Dieselbe Anschauung lässt sich auch auf die dritte Unterart, Lust durch Erkenntnis und Wissen bewirkt, anwenden, wenn sie auch im Dialog nicht angedeutet ist. Denn Erkenntnis ist Anfüllung der Seele mit dem wahrhaft Seienden; also beruht auch in diesem Falle wahre Lust auf einer Ursache, welcher ein absolutes Sein zukommt. Nicht dasselbe gilt von der zweiten Unterart, Lust durch Gerüche veranlasst, denn sie geht von werdenden und vergehenden Dingen aus. Dass dies platonisch gedacht ist, ergiebt eine Stelle des Timaios. Jene Dreiteilung der Seele, welche die Politeia in ihrer Hauptmasse so durchaus beherrscht, hat Platon hier in der Weise umgestaltet, dass er zwei Bestandteile der Seele annimmt, einen unsterblichen und göttlichen, welcher mit dem λογιστικόν der Politeia identisch ist, und einen sterblichen, welcher die beiden anderen im Staat genannten Teile, das θυμοειδές und das ἐπιθυμητικόν umfasst. Zur sterblichen Seele gehören ἡδονή, λύπη u. s. f. (S. 69), selbstverständlich also alle Lustgefühle, welche im Philebos als unrein und unwahr bezeichnet werden. Aber auch die Lust, welche durch Wohlgerüche hervorgerufen wird, entsteht im sterblichen Teil der Seele, wie Timaios 65[a 8]) ausdrücklich gesagt wird. Die erste und dritte Unterart der reinen Lust müssen dagegen dem unsterblichen Teil der Seele angehören, denn nur von ihm wird das an sich Seiende erfasst. Andeutungen, welche auf diesen Unterschied der ersten und dritten Unterart gegenüber der zweiten hinweisen, finden sich nun auch im Philebos selbst. So wenn die durch Gerüche hervorgerufene Lust als eine Art bezeichnet wird, welche weniger göttlich ist als die erste[9]). Versteckter liegt die Beziehung an einer zweiten Stelle (61[d]), wo Platon die zwei Arten der Lust und der Einsicht in Parallele setzt. Wie bei der Lust giebt es auch in Kunstübungen und Wissenschaften eine wahre und eine weniger wahre Art: diese beschäftigt sich mit dem, was entsteht und vergeht, jene mit dem, was immer als dasselbe existiert. Nach unseren bisherigen Erörterungen dürfen wir, ohne in Platons Schrift etwas Fremdes hineinzutragen, diese Parallele durchführen. Auch bei der Lust geht die eine Art von

---

5) 51[c–d] ταῦτα γὰρ οὐκ εἶναι πρός τι καλὰ λέγω, καθάπερ ἄλλα, ἀλλ' ἀεὶ καλὰ καθ' αὑτὰ πεφυκέναι.

6) 51[d] οὐ πρὸς ἕτερον καλάς, ἀλλ' αὐτὰς καθ' αὑτὰς εἶναι.

7) 51[d].

8) λύπας μὲν οὐ παρέχει τῷ θνητῷ τῆς ψυχῆς, μεγίστας δὲ ἡδονάς. ἔστι δὲ ἔνδηλα περὶ τὰς εὐωδίας.

9) 51[d] τὸ δὲ περὶ τὰς ὀσμὰς ἧττον μὲν τούτου θεῖον γένος ἡδονῶν.

einem wahrhaft und immer gleich Seienden, die andere von einem Werdenden und Vergehenden aus, und zu diesem gehört die Lust, welche Wohlgerüche verursachen. Die Durchführung dieser Parallele musste im Philebos freilich unterbleiben, weil sonst die einmal gewählte Gruppierung der reinen Lustempfindungen zersprengt worden wäre. Und das ist auch der Grund, warum in der Definition die Ursachen, welche die Empfindungen hervorrufen, nicht berücksichtigt sind. Es liegen in Wirklichkeit im Philebos zwei Wesensbestimmungen der reinen Lust vor. Die eine, ich möchte sie die offizielle nennen, ist aus dem Entstehungsvorgang hergeleitet, die andere fasst die Ursachen als Kriterium. Diese geht auf die Ideenlehre zurück, jene steht mit diesem Quellpunkt platonischer Philosophie nicht in Verbindung. Nebeneinander können beide nicht bestehen: sie führen zu einer verschiedenen Begrenzung des Gebietes der reinen Lust. Das Auffällige ist, dass Platon die in der Ideenlehre wurzelnde Bestimmung versteckt hat.

In derselben Richtung werden wir weiter geführt, wenn wir nun untersuchen, wie Platon die Frage nach dem höchsten Gut und nach der Berechtigung der Lust, an ihm teilzunehmen, behandelt. Merkwürdig kurz[10], in wenigen Zeilen wird der Beweis abgethan, dass die φρόνησις allein ein befriedigendes Leben nicht gewährt (21^{d-e}), ja es ist mehr eine Behauptung als ein Beweis[11]. Und wenn Platon sich nun auch den Anschein giebt, als halte er diesen Beweis für ausreichend, so treten daneben Stellen, welche ganz anders reden. Mag die φρόνησις für einen vollkommenen Zustand unzulänglich sein, so will Platon dies doch nicht von der wahren und göttlichen Vernunft gelten lassen (22^{e}). Ja er erklärt einen Zustand, in welchem weder Lust noch Schmerz empfunden wird[12], als durchaus begehrenswert für den Philosophen[13], er bezeichnet ihn sogar als den göttlichsten[14]. Soll man danach glauben, dass Platon ernstlich zu der Ueberzeugung gekommen war, er müsse der Lust im höchsten Gut einen Platz einräumen? Aber gehen wir wieder auf den Standpunkt des Dialogs ein. Nachdem empirisch festgestellt ist, dass die Lust ein notwendiger Bestandteil des höchsten Gutes ist, werden Lust und Einsicht in ihre Arten zerlegt: die reine Lust stellt den Gattungsbegriff am reinsten dar (52^{d}—53^{c}) und ist deshalb zunächst berechtigt, am höchsten Gut teilzunehmen, während die unwahre und unreine Lust mit Erkenntnis und Wissen unvereinbar ist, also ausgeschlossen werden muss. Nun müsste sich aber doch nachweisen lassen,

---

10) Zeller S. 739, 3 = 873, 3.

11) Schaarschmidt S. 288.

12) Vgl. 32^{e}—33^{b}.

13) 33^{a} τὸν τοῦ φρονεῖν βίον — τοῦτον τὸν τρόπον οὐδὲν ἀποκωλύει ζῆν (τὸν τοῦ μὴ χαίρειν μηδὲ λυπεῖσθαι, vgl. 55^{a}.

14) 33^{b} ἴσως δ' οὐδὲν ἄτοπον εἰ πάντων τῶν βίων ἐστὶ θειότατος.

dass im Wesen der reinen Lust Eigenschaften liegen, welche ihr diese Zugehörigkeit zum höchsten Gut sichern [15]). Wenn ich diese Forderung stelle, so vermeine ich nicht eine Lücke in Platons Schlüssen aufzudecken, vielmehr verlangt er selbst diesen Nachweis zweimal in der nachdrücklichsten Weise: Phileb. 28a ὥστ' ἄλλο τι νῷν σκεπτέον ἢ τὴν τοῦ ἀπείρου φύσιν ὡς παρέχεταί τι μέρος ταῖς ἡδοναῖς τοῦ ἀγαθοῦ und 54d ἀλλ' οὖν ἡδονή γε εἴπερ γένεσίς ἐστιν εἰς ἄλλην ἢ τὴν τοῦ ἀγαθοῦ μοῖραν αὐτὴν τιθέντες ὀρθῶς θήσομεν — also insofern die Lust zum Unbegrenzten gehört, ist sie kein Gut, denn dies gehört dem aus Grenze und Unbegrenztem Gemischten an, und insofern sie ein Werden ist, ist sie kein Gut, denn dies ist ein Sein. Die Bedeutung dieser Sätze reicht über die blosse Feststellung dieser Ergebnisse hinaus; sie zeigen unleugbar, dass Platon aus dem Wesen der Lust die Zugehörigkeit zum höchsten Gut nachgewiesen haben will. Wer so bestimmt die Frage stellen konnte, muss die Antwort gewusst haben: das liegt auf der Hand. In der That zeigt uns Platon sogar die Richtung, in welcher diese Antwort zu suchen ist, wenn es 32c–d heisst: an den reinen und ungemischten Formen der Lust soll es klar werden, ob die ganze Gattung begehrenswert ist oder ob dies einer anderen Gattung zukommt, und die Lust bald begehrenswert ist, bald nicht, als etwas, das an sich nicht gut ist, sondern nur zuweilen und in einzelnen Formen die Natur des Guten annimmt. Ohne Zweifel will Platon das zweite Glied dieser Doppelfrage beantworten, aber im Philebos wird das Resultat dieser Voraussage nicht gezogen. Und warum nicht? Doch wohl, weil diese Anschauung, welche ja, wie der Ausdruck δέχεσθαι τὴν τοῦ ἀγαθοῦ φύσιν zeigt, in der Ideenlehre wurzelt, mit der ganzen Betrachtungsweise unseres Dialogs und im besonderen mit der Definition der reinen Lust sich nicht vereinigen lässt. Unverhüllt finden wir Platons Meinung im neunten Buch der Politeia, wenn hier (585b–e) ausgeführt wird, dass die Lust des φρόνιμος (= λογιστικόν) in einer wahren Anfüllung des immer gleichen und dauernden Teiles der Seele mit einem wahrhaft Seienden besteht. Die Lust des λογιστικόν entspricht, wie wir oben sahen, der ersten und dritten Unterart der reinen Lust im Philebos, nur sie gehen von wahrhaft seienden Ursachen aus und haben dadurch Anteil am höchsten Gut: denn das wahrhaft Seiende, die Ideen, sind das höchste Gut. Und wenn schliesslich bei der Mischung des höchsten Gutes im Philebos (63e) νοῦς und φρόνησις erklären, die reinen und wahren Lustempfindungen seien ihnen fast eigen (οἰκεῖαι), so liegt dem doch auch wieder die Anschauung zu Grunde, dass diese Lustempfindungen an den Dingen haften, mit welchen Vernunft und Einsicht sich beschäftigen.

Demnach vermochte Platon die Frage, wie gewisse Arten der Lust

---

[15]) Wenn Platon 52c die nichtreine Lust zum Gebiet des ἄπειρον, die reine zu den ἔμμετρα rechnet, so ist die Unbestimmtheit des Ausdrucks freilich bezeichnend, eine Ausschliessung der reinen Lust vom Gebiet des ἄπειρον kann man daraus nicht folgern.

Anteil am höchsten Gut haben können, auf Grund der Ideenlehre zu beantworten. Wenn er nun diese Antwort im Philebos unterdrückt, wenn er die mit ihr zusammenhängende Bestimmung der reinen Lust versteckt, so zeigt das doch wohl deutlich genug, dass die Streitfrage des Philebos nicht auf Grundlage der Ideenlehre ausgetragen ist. Das wird auch wohl der Grund sein, warum Platon die Entstehung und das Wesen des Wissens nicht erörtert, wie er doch verspricht (31^b).

An Stelle der Ideenlehre treten im Philebos andere metaphysische Grundbegriffe auf, das Unbegrenzte, die Grenze, das aus beiden Gemischte und die Ursache der Mischung (23^c—30^e). Viel Mühe ist darauf verwandt worden, sie mit der Ideenlehre auszugleichen, wie ich glaube, vergeblich. Gleich „die Worte, mit denen der Schriftsteller diese vier Prinzipien einführt, sind so gewählt, als wollte er uns absichtlich auf die Willkürlichkeit der Aufstellung aufmerksam machen und uns warnen, dieselben für endgültige und besonders wichtige zu halten“ [16]. Diese metaphysischen Prinzipien werden von Platon selbst in Verbindung gebracht mit den früher (14^b—18^d) verwendeten dialektischen Prinzipien [17]: ἕν die Gattung, πέρας die Art, πολλά oder ἄπειρα die Einzelerscheinungen; trotzdem ist es unmöglich, sie miteinander zu vergleichen [18]. Als metaphysisches Prinzip ist das ἄπειρον mit der formlosen Materie zu vergleichen; das dialektische ἄπειρον ist die einzelne Erscheinung eines Begriffes, muss also, wie alles Erscheinende, aus πέρας und ἄπειρον gemischt sein. Ebenso ist das metaphysische πέρας, die Grenze in Zahl und Mass, welches mit dem Unbegrenzten die Wirklichkeit schafft, unvereinbar mit dem dialektischen πέρας, der Art. Die Verschiedenheit zeigt sich am deutlichsten da, wo die dialektischen Prinzipien auf die metaphysischen angewandt werden (23^e) [19]. Die dialektologische Auseinandersetzung (14^b—18^d) ist echt platonisch: die μονάδες ἀληθῶς οὖσαι, wie das ἕν bezeichnet wird (15^b), sind die Ideen [20], ihnen gegenüber die γιγνόμενα καὶ ἄπειρα, die Welt der Erscheinungen. Sind hiermit die metaphysischen Prinzipien unvereinbar, so sind sie nicht ein Ausdruck platonischer Anschauungen, sondern anderswoher übernommen.

---

16) Reinhardt, der Philebos des Plato und des Aristoteles nikomachische Ethik Bielef. 1878 S. 8 u. 9. Vgl. 23^c πάντα τὰ νῦν ὄντα ἐν τῷ παντὶ διχῇ διαλάβωμεν, μᾶλλον δ', εἰ βούλει, τριχῇ. 23^d εἰμὶ δ', ὡς ἔοικεν, ἐγὼ γελοῖός τις ἄνθρωπος, τά τ' εἴδη διιστὰς καὶ συναριθμούμενος und μῶν οὖν σοι καὶ πέμπτου προσδεήσει διάκρισίν τινα δυναμένου; τάχ' ἄν· οὐ μὴν οἶμαί γ' ἐν τῷ νῦν.

17) 23^b νῦν γὰρ δὴ φαίνεται δεῖν ... οἷον βέλη ἔχειν ἕτερα τῶν ἔμπροσθεν λόγων· ἔστι δ' ἴσως ἔνια καὶ ταὐτά. 23^c τὸν θεὸν ἐλέγομέν που τὸ μὲν ἄπειρον δεῖξαι τῶν ὄντων, τὸ δὲ πέρας, dies mit deutlicher Rückbeziehung auf 16^c.

18) Vgl. Badham zu 23^c.

19) πειρώμεθα ... νοῆσαι πῇ ποτε ἦν αὐτῶν ἓν καὶ πολλὰ ἑκάτερον, αὐτῶν = metaphysisches πέρας und ἄπειρον. Vgl. 25^a.

20) 15^b μίαν ἑκάστην οὖσαν ἀεὶ τὴν αὐτὴν καὶ μήτε γένεσιν μήτε ὄλεθρον προσδεχομένην.

Wir treffen also hier auf dieselbe Erscheinung wie bei den Erörterungen über Wesen und Wert der Lust. Als Zweck der Einführung dieser vier Prinzipien wird ausdrücklich angegeben (23b und 27c), dass mit ihrer Hilfe die Frage nach der Wertschätzung von Lust und Einsicht gefördert werden soll, und demgemäss werden diese beiden Begriffe und der μικτὸς βίος unter sie subsumiert. Damit ist ihre praktische Bedeutung denn auch erschöpft und sie wirken weiterhin nur insofern, als sie die Ideenlehre ausschliessen. Nach der breiten Erörterung, dass der μικτὸς βίος aus πέρας und ἄπειρον gemischt sein muss, dass die Lust ein ἄπειρον, die Vernunft der αἰτία verwandt ist, sollte man eine Durchführung des Dialogs auf dieser Grundlage erwarten. Es wird aber auch nicht ein Ansatz dazu gemacht, in dem μικτὸς βίος die Verbindung von πέρας und ἄπειρον nachzuweisen[21]). Ja nicht einmal die Bestimmung, dass die Lust ein Unbegrenztes ist, wird festgehalten, wenn 31b die Frage erhoben wird, worin die Lust besteht und durch welches πάθος sie entsteht; denn von einem γίγνεσθαι der Lust kann man nur reden, wenn man sie zum Gebiet des Gemischten rechnet (26d, 27d)[22]). Die weltbildenden Prinzipien Platons lernen wir Tim. 50c kennen: die Ideen, die Materie, die aus der Verbindung beider entstandene Welt der Erscheinungen. Sie zeigen freilich eine gewisse Aehnlichkeit mit den vier Prinzipien des Philebos; sie erklärt sich daraus, dass beide Anschauungen Ableitungen der pythagoreischen Lehre sind.

Fassen wir zum Schluss den Gang unserer Erörterungen zusammen. Platon definiert reine Lust als solche, die nicht mit Unlust verbunden ist; in der Beschreibung der Unterarten der reinen Lust liegt eine andere, in der Ideenlehre wurzelnde Bestimmung verborgen, wonach reine Lust von absolut seienden Dingen ausgeht. Das Zugeständnis, dass ein nur der Erkenntnis gewidmetes Leben ohne Lust nicht vollkommen befriedigend sei, ist von Platon nicht ernst gemeint; er widerruft es, wenn auch nicht offen. Ist dies also ein nur scheinbares Zugeständnis, so hält er weiter den Hedonikern vor, dass sie im Wesen der Lust keine Eigenschaft nachzuweisen vermögen, welche ihr einen Anteil am höchsten Gut verschaffe. Wohl weiss er selber diesen Nachweis zu führen; er deutet ihn im Philebos an und giebt ihn im Staat; danach nimmt die Lust am höchsten Gut teil, wenn sie von stets gleich seienden Dingen ausgeht. Aber im Philebos kann und will er diese Antwort nicht geben, denn sie entspringt aus der Ideenlehre, und diese wird bei der Frage nach der Wertschätzung der Lust ferngehalten. Danach muss man von vornherein die zusammenhängende Erörterung über die metaphysischen Prinzipien im Philebos anders beurteilen,

---

[21]) In welche Schwierigkeiten man gerät, wenn man eine solche Lösung bei Platon finden will, kann Anton in Fichtes Zeitschr. f. Philos. N. F. XXXIII. 1858. S. 228 und 233 zeigen.

[22]) Vgl. Badham zu 31b.

als bislang geschehen; und in der That zeigt eine genauere Prüfung, dass sie sich mit der Ideenlehre nicht decken, wie denn auch Platon selbst auf die Fremdheit ihres Ursprungs deutlich genug hinweist.

Der Philebos giebt demnach keineswegs eine zusammenhängende Darstellung von Platons Ansichten über die Güter: er steht nicht auf einer Stufe mit Timaios und Politeia, charakterisiert sich vielmehr als ein Kompromiss. Platon räumt dem Hedoniker äusserlich ein, dass die Lust zu einem vollkommenen Zustand notwendig ist; wie wenig er aber gewillt ist, diesen Satz anzuerkennen, zeigt sich darin, dass er ihn mit der Ideenlehre in keiner Weise ausgeglichen hat. Vielmehr ist der ganze Dialog auf einer anderen Basis aufgebaut. Zu einem solchen äusserlichen Kompromiss konnte Platon nur durch persönliche Verhältnisse gedrängt werden; wir wissen auch von einem Hedoniker, der jahrelang zum Kreis der Akademie gehörte: Eudoxos von Knidos; dass ihm der Philebos gilt, hat Usener in den preussischen Jahrbüchern 1884 Bd. 53 S. 16 ausgesprochen.

Assteas.

Von

Hermann Winnefeld.

Als Hauptsitz und Ausgangspunkt der sog. apulischen Vasenmalerei gilt jetzt wohl allgemein Tarent. Es ist eine scheinbar naheliegende Annahme, dass die Vasenfabrikation in Campanien und Lucanien in gleicher Weise von Cumä und Pästum beherrscht worden sei, und diese Auffassung findet sich denn auch in den beiden jüngsten zusammenfassenden Darstellungen der Geschichte der Vasenmalerei mehr oder minder bestimmt vorgetragen [1]). Den Versuch eines genaueren Nachweises dieses Verhältnisses hat jedoch meines Wissens niemand gemacht, und der Analogieschluss ist als solcher so unzutreffend wie möglich. Tarent war im vierten Jahrhundert der politische wie kommerzielle Vorort des ganzen weiten Hinterlandes, das seit alten Zeiten ununterbrochen von hier aus die immer tiefer und tiefer eingreifende Wirkung der griechischen Kultur erfahren hatte; Cumä und Pästum waren in dieser Zeit politisch machtlose, von den Italikern unterworfene Handelsstädte, deren Einfluss auf das Hinterland jäh unterbrochen worden war und in der alten Weise nie wieder aufleben konnte.

Immerhin mag man zweifeln, ob die in der That ja auffallende Gleichartigkeit der lokalen Vasen in der Raccolta Cumana und aus S. Agata dei Goti — um nur zwei Hauptpunkte zu nennen — nicht doch aus einem Nachwirken des Cumaner Einflusses zu erklären sei; für die Annahme eines entsprechenden Verhältnisses zwischen Pästum und den Vasen der hauptsächlichsten Fundorte der Basilicata fehlt aber auch der geringste Anhalt in dem uns zu Gebote stehenden monumentalen Material und die Zulässigkeit eines Analogieschlusses von Cumä auf Pästum muss noch entschiedener

[1]) Rayet-Collignon, histoire de la céramique grecque p. 309. 311; v. Rohden in Baumeisters Denkmälern des klass. Altertums III S. 2004.

bestritten werden als die eines solchen von Tarent auf die beiden westlichen Handelsstädte. Campanien bildet mit Cumä eine natürliche Einheit, und wie es ausschliesslich von hier aus die griechische Kultur empfangen hatte, so blieb Cumä mit seiner Tochterstadt Neapolis auch stets der von Natur gegebene Mittelpunkt dieser Einheit. Anders bei Pästum. Sein Hinterland beschränkt sich auf die Ebene des Silaros und die darein mündenden Thäler: es ist nicht der natürliche Stapelplatz für ganz Lucanien, sondern nur die bedeutendste Handelsstadt innerhalb des von den Lucaniern eroberten Gebietes, und nur der kleinste Teil Lucaniens hatte seine Kultur von Poseidonia empfangen. Die ganze lange Ostküste war mit griechischen Pflanzstädten besetzt, nach ihr öffnen sich die längsten Flussthäler, die natürlichsten Kulturstrassen; der bei weitem grösste Teil Lucaniens ist Hinterland von Metapont und Herakleia und hatte vor der Ausbreitung der lucanischen Macht sicherlich gar keine Beziehung zu Poseidonia. Potenza, Anzi, Pisticci, S. Arcangelo, Saponara und die Mehrzahl der übrigen Vasenfundorte liegen in diesem Poseidonia fremden Gebiete.

Was wir von Vasen kennen, die in Pästum gefunden sind, ist leider sehr wenig, und es kann niemand einfallen, sich daraus ein Bild vom Charakter des Vasenimports und der Vasenfabrikation einer so bedeutenden Stadt mit so langer Geschichte machen zu wollen. Ungefähr ein Dutzend Vasen des Neapler Museums, dazu die Madrider Assteasvase und die von Millingen, Vases Coghill Taf. 4. 5 veröffentlichte Deckelschale mit Marsyasdarstellung, das ist so ziemlich alles brauchbare Material; denn allgemeine Notizen über Funde von Vasen mit „*figure rosse sul fondo nero e nere sul rosso d'uno stile dei più squisiti*“ [2]) sind so gut wie völlig wertlos. Es ist ein besonders glücklicher Zufall, dass dieses wenige, soweit es nicht deutlich fremde Ware ist, fast ausnahmslos den Stempel einer und derselben Zeit trägt, und zwar einer Zeit, die von derjenigen, in welche die Blüte der lucanischen Vasenmalerei zu setzen ist, zum mindesten nicht sehr weit entfernt ist.

Es sind die Vasen des Assteas, die sich so als für die Pästauer Töpferkunst dieser Zeit charakteristisch ergeben. Denn wenn von fünf signierten Vasen eines Meisters drei an demselben Ort gefunden sind, wenn diese einen so bedeutenden Bruchteil der überhaupt von da bekannten Gefässe ausmachen, wenn von den übrigen am gleichen Ort zu Tage gekommenen ein Teil nächst verwandten Stilcharakter zeigt oder deutlich in Nachahmung von Eigentümlichkeiten jener signierten Vasen gearbeitet ist, so wird man in diesem Meister einen dort ansässigen Töpfer, im Stil seiner Werke den zu seiner Zeit herrschenden Geschmack sehen müssen.

Hirzel und Helbig [3]) glaubten in Assteas den Vertreter der Ueber-

[2]) Bonucci. Bull. d. Inst. 1834 p. 52.

[3]) Ann. d. Inst. 1864 p. 337; Bull. 1865 p. 94.

gangsstufe zwischen der spätattischen und der ausgebildeten apulischen Vasenmalerei gefunden zu haben: Collignon [4]) hält ihn für einen in Pästum eingewanderten Tarentiner Maler. Furtwängler ordnet die Berliner Assteasvase der campanischen Gattung ein [5]).

Für diese letztere Ansetzung wird wohl neben der Herkunft der Vase aus einer Nolaner Sammlung in erster Linie der Gegenstand des Hauptbildes massgebend gewesen sein: es ist eine „Phlyakendarstellung“ [6]), und die Berliner Vasen mit solchen hat Furtwängler alle unter den campanischen zusammengestellt. Dass das nicht eine für die Gattung in ihrer Gesamtheit passende Zuteilung sein kann, zeigt schon die Heydemannsche Liste, wo unter sechsundzwanzig derartigen Gefässen, deren Fundort bekannt ist, nur sechs campanischer Herkunft aufgezählt sind (H P c e n t), darunter vier, bei denen die Fundangabe zweifelhaft ist (eben die Berliner Assteasvase P, ferner H n und t). Allerdings kann ich denen sicher campanischen Fundorts noch zwei in der Sammlung Spinelli befindliche Vasen aus Suessulä beifügen, aber gerade von diesen beweist die eine jüngst gefundene aufs deutlichste, dass diese Vasen überhaupt nicht eine in Erfindung und Ausführung einer bestimmten einzelnen italischen Fabrik zuzuweisende Gattung bilden.

Es ist eine Hydria mit scharf abgesetzter Schulter, ohne ornamentalen Schmuck ausser der Umrahmung des auf die Vorderseite der Bauchfläche beschränkten Bildfelds [7]). Einander gegenüber tanzen zwei Schauspieler mit bärtigen Masken, an denen oben die Ringe zum Aufhängen sichtbar sind, mit faltigen Aermeln und Hosen, enganschliessendem, mit sehr stark verdünntem Firnis leicht angelegtem Wams und ebenso bemalten hängenden Phalloi von mässiger Grösse. Beide strecken das rechte Bein vor, der eine hat beide Fäuste an die Seiten des Brustkastens gelegt, der andere hält die eine Faust ebenso, während er den anderen Arm seinem Genossen entgegenstreckt. Aufgesetzte Farbe ist nie vorhanden gewesen. Der tiefschwarze Firnis, die Art der Linienführung, die Eleganz und Feinheit der Zeichnung lassen keinen Zweifel zu, dass es attische Ware wohl noch aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts ist.

Das Vorhandensein einer attischen Vase dieser Art, die Verbreitung der übrigen Gefässe dieser Gattung über ganz Süditalien, die Verschiedenheiten des Stils der letzteren in den nicht im Schauspieleranzug dargestellten Nebenfiguren schliessen die Möglichkeit aus, aus dem Gegenstand der Darstellung einen Schluss auf den Fabrikationsort zu ziehen.

Eine stilistische Beurteilung der Berliner Vase aber könnte sich nur

---

[4]) Bei Rayet, hist. de la céramique grecque p. 316.

[5]) Beschreibung der Vasensammlung S. 848 n. 3044.

[6]) P bei Heydemann, Jahrb. d. Inst. I S. 282.

[7]) Oben liegendes Palmettenband, unten laufender Hund, rechts ausgesparter Oelzweig auf schwarzem Grund, links schwarzer Ephenzweig auf ausgespartem Grund.

auf das noch unpublizierte Bild der Rückseite beziehen, da im Hauptbild die Eigenart des Malers durch die Rücksicht auf das für diese Art von Darstellungen Typische gebunden war, und von jenem steht mir eine Zeichnung nicht zu Gebote. Auch der Krater in Madrid musste wegen Mangels einer zu solchem Zweck ausreichenden Abbildung von der folgenden Untersuchung ausgeschlossen bleiben; sie konnte auf denselben nur insoweit Rücksicht nehmen, als nichts unter den Stileigentümlichkeiten des Assteas aufgeführt ist, was mit der Mon. d. Inst. VIII, 10 publizierten Zeichnung in Widerspruch stünde; im übrigen gründet sie sich ausschliesslich auf die drei im Neapler Museum befindlichen Gefässe des Assteas und das in derselben Sammlung vorhandene Vergleichungsmaterial, also durchaus auf Vasen, die mir während des Niederschreibens dieser Bemerkungen jederzeit im Original zugänglich waren.

Weit mehr als die Abbildungen erwarten lassen, bestätigt der Anblick der Originale die Richtigkeit der Beobachtungen, auf denen die Urteile Helbigs und Collignons über die Stellung des Assteas beruhen. Besonders der Riesenaryballos mit dem Hesperidenabenteuer des Herakles [8]) — zugleich das besterhaltene von den drei Gefässen — macht zunächst geradezu den Eindruck einer apulischen Vase: dieselbe dunkle braunrote Färbung des Thons, die in Apulien so häufig begegnet, derselbe dunkle mattglänzende Firnis und darauf das kräftig leuchtende Weiss und Gelb der Schmuckgegenstände und anderer Einzelheiten; dazu eine völlig übereinstimmende Ornamentik: oben um den Hals der charakteristische, so sauber aussehende und doch flüchtig gemalte Eierstab auf ausgespartem Streifen [9]), darunter ein am unteren Ende der Blätter fast geradlinig abgeschnittenes Stabornament; über dem Bilde zwei weiss aufgemalte Lorbeerzweige, welche sich vorn in einer sechsblätterigen Rosette vereinigen, unter demselben ein einfacher laufender Hund. Nicht so in die Augen springend ist die Aehnlichkeit bei den beiden anderen Vasen, dem kelchförmigen Krater mit Phrixos und Helle [10]), und dem Glockenkrater mit dem Drachenkampf des Kadmos [11]); bei ihnen er-

[8]) Heydemann, Beschreibung der Vasensammlung n. 2873; Klein, Meistersignaturen [2] S. 209 n. 5.

[9]) Er besteht aus Ellipsen, deren oberes Drittel abgeschnitten ist, die einzelnen Glieder von aussen nach innen thongrundig, schwarz, gelb, zwischen den Spitzen der Blättchen je ein schwarzer Punkt.

[10]) Heydemann n. 3412; Klein S. 208, n. 3.

[11]) Heydemann n. 3226; Klein S. 208, n. 4. Ergänzt sind auf der Vorderseite nur die linke Hand des Kadmos und einige unwesentliche Stücke, auf der Rückseite dagegen das Gesicht und ein grosser Teil der Brust der Mänade links, am Silen rechts ein Streifen vom Hals zum rechten Fuss, darin die linke Hand und der Stab, den sie hält, auch Nase, Mund und Bart sind überschmiert. Unter den Büsten oben ist vom Silen links nur der Kopf und ein kleines Stück der Nebris, von der Mänade rechts nur die linke Brust und Schulter alt.

scheint — ob wegen der sehr viel schlechteren Erhaltung? — der Thon matter und trüber in der Farbe, infolgedessen ist auch die Wirkung des gelb aufgesetzten Schmucks eine geringere, als wir an apulischen Vasen zu sehen gewohnt sind: die Zweige. welche die Unterseite des Mündungsrandes zieren, vorn Epheu, hinten Oel. sind in dieser Verwendung und ähnlicher Zeichnung zu häufig. um charakteristisch zu sein.

Sieht man aber von dieser durch die Verschiedenheit des Materials und der Gefässform bedingten Verschiedenheit des Gesamteindrucks ab, so wird man in allen drei Vasen gleichmässig noch eine ganze Anzahl von Eigentümlichkeiten wahrnehmen, die sie unter allen unteritalischen Vasen nur mit den apulischen und teilweise mit einer ganz späten, direkt von der apulischen abhängigen lucanischen Gattung gemein haben. Das ist in erster Linie die reichliche Anwendung von Farbe, aber fast ausschliesslich Weiss und Gelb zur Hervorhebung von Schmuckgegenständen, Kränzen und anderen Nebendingen, sowie zur Bezeichnung des Terrains und Charakterisierung der Tiere, ausserdem etwas Rot an Kopfbinden, an der Kappe, welche die Athena des Kadmosbildes unter dem Helme trägt, und am Kamm und Bart der Schlangen: dagegen ist ihnen die Verwendung von Farbe als Lokalton für die nackten Teile und Gewänder des Menschen, wie sie vor allem in Campanien herrscht, vollständig fremd. Die somit ganz der Linearzeichnung vorbehaltenen Gewänder schmückt Assteas gerne gleich den Malern der sorgfältigeren apulischen Vasen mit feinen Ringen und Sternen und zeichnet ihren Saum oder die Stelle, wo sie unter dem Gürtel vortreten, durch einen Palmettenstreif oder eine kräftige Bordüre aus. Auch in der Zeichnung des menschlichen Körpers hat er manches auffällig an Apulisches Anklingende: die weiche kraftlose Darstellung des männlichen Körpers im allgemeinen — besonders auffällig am Herakles der Hesperidenvase — und Einzelheiten, wie die Gestaltung der Brustwarzen als grosser Ringe, und die Angabe des Weiss des Augapfels durch einen gelben Punkt neben der schwarzen Pupille [12].

Nicht minder als in Technik und Stil zeigt sich die Verwandtschaft des Assteas mit der apulischen Vasenmalerei im Inhalt der Darstellungen. Das Hesperidenabenteuer des Herakles ist in Apulien sehr beliebt, die Kämpfe der Heroen gegen Ungeheuer werden auf den grossen Prachtgefässen gerne dargestellt, so Bellerophon und Chimaira, die Befreiung der Andromeda, Herakles und Kerberos in den Unterweltsbildern: fabelhafte Seewesen verwenden die apulischen Vasenmaler nicht nur häufig dekorativ, sondern ziehen sie auch in die Komposition herein, wie bei den Andromeda-

[12]) Beim Herakles der Hesperidenvase. Dasselbe mehrfach z. B. auf den grossen Prachtexemplaren mit Patroklos' Totenopfer und den Vorbereitungen des Dareios zum Kampf gegen Griechenland, Heydemann n. 3254 und 3253 (Wiener Vorlegeblätter Serie VII Taf. 6a).

bildern. Hat v. Rohden [13]) recht mit seiner, soweit sich ohne Kenntnis des Originals urteilen lässt, einleuchtenden Zuteilung der Orestesvase (Millin, peint. de vases II, 67. 68 [14]) an Assteas, so bietet dieselbe einen weiteren Beleg für diese Beziehungen, denn trotz aller Abweichungen ist der mittelbare oder unmittelbare Zusammenhang dieses Orestesbildes mit dem der Ruveser Amphora des Neapler Museums (Heydemann n. 3249) ein unabweislicher.

Und vielleicht ist es auch kein Zufall, dass unter allen Assteasvasen gerade die mit dem Hesperidenbild am meisten Aehnlichkeit mit apulischen zeigt: das Hesperidenabenteuer findet sich — allerdings in einer von der des Assteas abweichenden Komposition — auf einem Gefäss aus Ruvo (Heydemann n. 2893) von derselben in solcher Grösse ja sonst nicht häufigen aber gerade in Apulien beliebten Form; eine Hydria von Abella (Heydemann n. 2852) zeigt eine auf zwei Personen beschränkte Darstellung desselben Gegenstandes, die besonders in der Gestalt des Herakles aufs allerauffälligste mit dem Bild des Assteas übereinstimmt und in Technik und Stil deutlich in Nachahmung eines apulischen Vorbilds gemacht ist, eines apulischen Vorbilds und nicht etwa der Vase des Assteas selbst; denn die Zeichnung ist in allen Einzelheiten, Kopfbildung, Gewand der Hesperide, Form und Grösse der Schale, die sie der Schlange entgegenhält, Gestaltung des flossenartig stachelig emporstehenden Kamms der Schlange [15]) den apulischen Vasen viel näher stehend als Assteas selbst in irgend einem seiner Werke. Also wird für diesen Gegenstand dem Assteas wohl ein apulisches Vorbild zu unmittelbarer Nachahmung vorgelegen haben.

Aber ein Tarentiner kann er doch nicht gewesen sein. Dafür unterscheidet er sich viel zu sehr von dem gemeinsamen Typus apulischer Vasen. Seine Figuren sind zu untersetzt, ihre Bewegungen zu eckig: wo er sich verzeichnet, wie z. B. bei der Aepfel pflückenden Hesperide rechts vom Baum, werden die Glieder zu dick und kurz statt zu schlank und lang. Die Form seiner Köpfe, bei der die Scheitellinie fast unmittelbar über der Stirne in beinahe rechtem Winkel zurückspringt, ist ganz von der apulischen verschieden, der Gesichtstypus ein völlig anderer: der Mund ist grösser, die Oberlippe tritt vielfach vor, während bei den apulischen Gesichtern die Unterlippe überwiegt; von den beiden Linien, die das Oberlid des Auges einfassen und die auf apulischen Vasen von gleichmässiger Stärke zu sein pflegen, wenn nicht etwa gar gelegentlich die obere die dickere ist, zieht Assteas stets die untere sehr viel breiter als die obere. Vor allem aber ist für den Gesichtsausdruck des Assteas bezeichnend der wenigstens bei einiger-

[13]) In Baumeisters Denkmälern d. klass. Altertums III S. 2007.

[14]) Sehr viel schlechter publiziert auch in Millins Mon. inéd. I, 29. 30: das Hauptbild wiederholt Millin, Gall. myth. 171, 623 und Baumeister, Denkmäler Abb. 1315.

[15]) Die Schlangen des Assteas haben federartig zurückliegende Büschel als Kämme.

massen ruhigen Profilköpfen auffallende Parallelismus der Scheitellinie, der fast gerade gezogenen Augenbraue und des tief einschneidenden Mundes. In auffälligstem Masse geht ihm die Fähigkeit ab, über die selbst der geringste apulische Vasenmaler mit einer gewissen Virtuosität verfügt, das Gewand mit dem durch dasselbe bedeckten Körper in Uebereinstimmung zu setzen und zum Ausdruck von dessen Bewegungen zu gebrauchen: sein Gewand liegt wie schweres, mit einer gewissen Regelmässigkeit geknittertes Blech über den Gliedern, deren Richtung durch einen zu den Falten nicht passenden Strich angegeben ist oder auch wohl bloss aus der Lage der hervortretenden Hände und Füsse erraten werden muss. Fast noch ungeschickter fallen seine Versuche aus, wo er wirklich mehr geben will: der Mantel der Athena des Kadmosbildes zeigt Falten, als ob ihre Beine übereinandergeschlagen und der Mantel zwischen denselben eingeklemmt wäre, aber der Chiton darunter fällt glatt nieder und ebenso glatt läuft der Mantelsaum über jene Falten weiter; die Hesperide rechts vom Baum hat ihr linkes Bein zurückgesetzt: die Falten des übrigen Teils des Gewandes werden dadurch in keiner Weise beeinflusst, nur diejenigen längs des linken Unterschenkels sind etwas in dessen Richtung gedreht, und vor dem linken Knie bildet sich ein ganzes Nest halbmondförmiger Fältchen. Andere, wenn auch vielleicht nicht so in die Augen springende Beispiele völliger Verständnislosigkeit in der Gewandanordnung sind unschwer in grosser Zahl aufzufinden. Auf die ungeschickte geistlose Manier der Anordnung des ganzen Bildes, die sich meist mit einem zweiten Stockwerk von Brustbildern zur Raumfüllung behelfen muss, mag an dieser Stelle nur hingewiesen sein.

Dieselben Gründe, die gegen tarentinische Herkunft des Assteas sprechen, lassen sich natürlich auch gegen die Ansicht geltend machen, dass er eine Vorstufe des ausgeprägten apulischen Stils bezeichne. Wer einmal die Atlasbände des Petersburger Compte-rendu durchgeblättert hat, wird wiederholt in die Lage gekommen sein, erst nachschlagen zu müssen, ob die Vase, deren Abbildung er gerade vor sich hat, aus der Krim oder aus Apulien stammt: wie soll da eine Kunst, die gerade das Wesentlichste von dem, was den spätattischen und den apulischen Vasen gemeinsam ist, nicht besitzt, als Verbindungsglied zwischen beide eingeschoben werden?

Eher wäre die Annahme zulässig, dass die Aehnlichkeiten der Vasen des Assteas mit den apulischen nicht aus Nachahmung der letzteren, sondern aus gemeinsamer Abhängigkeit beider von der jüngeren attischen Vasenmalerei zu erklären seien. Mancherlei jedoch, was sich leichter unter der Voraussetzung apulischer Vorbilder als auf diese Art verstehen lässt, ist im Obigen schon angeführt und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Am entschiedensten spricht für die Abhängigkeit von selbst abgeleiteter Quelle, also von der apulischen Vasenmalerei, der innere Zwiespalt in den Bildern des Assteas. Seine Art, die Figuren zu zeichnen, steht vielfach, seine Kom-

positionsweise durchaus auf dem Standpunkt einer viel älteren Kunststufe als diejenige ist, der er die Einzelheiten entlehnt hat. Ihm ist die Komposition auf einer Horizontalen die einzig geläufige, die Vorderansicht der Köpfe, in der spätattischen wie apulischen Vasenmalerei so häufig, ist ihm offenbar etwas wenig Vertrautes; das auf den jüngeren Vasen übliche Grössenverhältnis zwischen Bildfläche und Figuren weiss er sich nicht anders anzueignen, als indem er fast mit Regelmässigkeit zu dem von den spätattischen und apulischen Vasenmalern gelegentlich benutzten Hilfsmittel von Halbfiguren und Brustbildern greift; jene Maler aber pflegen dieselben wohl zu motivieren und mit der ganzen Komposition in lebendigen Zusammenhang zu bringen, er verwendet sie in schematischer äusserlicher Weise zur Füllung des Raumes, der wegen der Kleinheit der auf der Grundlinie stehenden Figuren oben im Bildfeld leer bleibt, und nicht einmal dabei vermag er sich von dem ihm eingewurzelten Prinzip der Komposition in einfachen Horizontalreihen zu befreien.

Darin giebt sich deutlich zu erkennen, dass er nicht in einer lebendigen Kunstentwickelung steht, sondern als Vertreter einer ganz veralteten Richtung plötzlich Manieren einer weit vorgeschrittenen Kunst sich anzueignen sucht. Dass mit einem Schlage in den allerletzten Zeiten attischen Vasenexports die athenische Ware in Pästum Mode geworden sein sollte, nachdem offenbar die ganze letzt vorhergegangene Entwickelung dort unbekannt geblieben war, ist bei den allgemeinen politischen Verhältnissen des ausgehenden vierten Jahrhunderts doch gewiss wenig wahrscheinlich, und ich glaube nicht, dass man zu einer so künstlichen Annahme seine Zuflucht wird nehmen dürfen, wenn alles, was sich durch dieselbe erklären liesse und noch einiges andere dazu sich ebensogut und besser erklären lässt, wenn man den unvermittelten Verjüngungsversuch des Assteas, den dieser, wie man aus der Anwendung der Meistersignatur wohl schliessen darf, mit dem vollen Bewusstsein machte, etwas Wichtiges zu unternehmen, mit dem kurze Zeit vorher erfolgten Aufkommen einer neuen blühenden Vasenindustrie in dem so viel näher gelegenen Apulien in Zusammenhang bringt [16]).

Dass apulische Töpferware in Pästum nicht unbekannt war, lehren die Funde; das Neapler Museum besitzt zwei Vasen sicher apulischer Fabrik, die aus Gräbern von Pästum stammen: einen Aryballos (Heydemann

[16]) Wäre die Anwendung des ⊦ wirklich speziell tarentinisch, wie Collignon behauptet, der das Vorkommen dieses Zeichens auf den Assteasvasen zu einer Hauptstütze seiner Hypothese macht, so liesse sich darin ebensogut ein Beweis für die Nachahmung apulischer Vorbilder durch Assteas finden. Indessen beweisen das Alphabet von Misanello (Bull. d. Inst. 1875 p. 56), die Münzen von Metapont mit den Aufschriften ⊦OMONOIA und ⊦YΓIEIA und dem Graffito ⊦IΣM (Brit. Mus. Cat. of the greek Coins. Italy p. 244 n. 59, p. 245 n. 62, p. 257 n. 145) und die Münze von Hyponium mit ⊦ (ebenda p. 358 n. 13) eine zu weite Verbreitung dieses Buchstabens in Unteritalien, als dass aus seinem Vorkommen zwingende Schlüsse gezogen werden könnten.

n. 2900) mit der fast in Vorderansicht thronenden, von Eros begleiteten Aphrodite, der von einem Mädchen ein Weihrauchopfer dargebracht wird, und eine wohl schon einer jüngeren Zeit angehörige Grabamphora (Heydemann n. 2076), auf der eine weiss gemalte Frau in weissem Chiton und dunkelrotem Mantel auf eine gelbe Amphora gelehnt und mit einem weissen Vogel spielend in einem weissen Grabtempelchen steht, zu dessen beiden Seiten je eine Frau mit Kantharos, bezw. Alabastron hinzutritt, auf der Schulter ein weiss gemalter Kopf zwischen Blumen und die für Apulien charakteristischen, perspektivisch dargestellten Spiralranken.

Und auch der Versuch des Assteas, solche apulische Ware durch einheimische zu ersetzen, muss Anklang gefunden haben, so wenig er auch seine Vorbilder in Feinheit der Zeichnung und Eleganz der Komposition erreichte. Die Pästaner Oenochoe (Heydemann 1787), welche Dionysos auf gelbem Lehnstuhl zwischen Ariadne und Papposilen sitzend darstellt, steht im Gesamteindruck wie in den Einzelheiten und Fehlern der Zeichnung der Hesperidenvase so nahe, dass man sie wohl unbedingt für ein Werk des Assteas halten würde, wenn nicht der grössere Massstab der Figuren und der Umstand bedenklich machen würde, dass hier ein schlichtes Situationsbild gemalt ist, während wir sonst von Assteas als Schmuck der Hauptseite der Vasen nur Darstellungen lebhafter Handlung kennen. Indes darin könnte man auch den Grund finden, weshalb gerade dieses Gefäss, obgleich von Assteas, doch nicht signiert sei, und jedenfalls steht es seiner Werkstätte so nahe, dass es nicht als Beweis für einen weiterreichenden Einfluss desselben angeführt werden kann [17]).

Für diesen ist charakteristisch die Iasonvase (Heydemann 3248). Sie steht wie in der Gefässform — es ist eine grosse Volutenamphora — so auch in der Freiheit der Komposition und mancher Bewegungen den apulischen Vasen näher, als bei Assteas der Fall ist, dessen vorbildlicher Einfluss aber abgesehen von der durch ihn ja eingeführten Nachahmung apulischer Muster sich vor allem in den sinnlosen Halbfiguren oben, die sehr leicht zu entbehren gewesen wären, nur allzudeutlich verrät. Im übrigen aber ist die Vase von einer so abschreckenden Rohheit der Zeichnung, dass an einen eingehenderen Vergleich mit denen des Assteas gar nicht gedacht werden kann [18]). Da die unverkennbare Beziehung zu Assteas nicht gestattet, sie durch einen grösseren Zeitraum von seiner Thätigkeit zu trennen, so ist sie wohl geeignet, ein Licht auf die Durchschnittsleistungen der Pästaner Vasenmaler seiner Zeit zu werfen, in dem Assteas nur gewinnen kann. Zu-

---

[17]) Den Vasen des Assteas nächst verwandt ist der Abbildung nach auch die oben angeführte Deckelschale, Millingen Vases Coghill Taf. 4. 5.

[18]) Ein meines Wissens einzig dastehendes Beispiel missbräuchlicher Verwendung der Farbe ist es, dass der als einheitlich schwarze Masse angelegte Vollbart des Iason durch gelb aufgemalte Wellenlinien in Locken geteilt ist.

gleich bestätigt sie, dass die attische Vasenmalerei in Pästum schon längst ganz fremd geworden sein muss, da sonst solche Verrohung doch nicht hätte Platz greifen können; und endlich wird durch sie noch mehr erwiesen als durch das, was aus des Assteas eigenen Vasen sich über die Verhältnisse ergab, aus denen er hervorgegangen war, dass auch bei günstigeren historischen und geographischen Verhältnissen die pästaner Vasenfabrikation ihrer eigenen inneren Kraft- und Entwickelungslosigkeit wegen unfähig gewesen wäre, diejenige Lucaniens zu beherrschen.

Sie ist mindestens in der Zeit, über die das vorliegende Material zu urteilen gestattet, ganz ihre eigenen Wege gegangen, ohne sich mit der Töpferei im übrigen Lucanien irgendwie zu berühren; die Nachahmung apulischer Vorbilder, die sich auf der einen Gattung lucanischer Vasen mit grossen Figuren, ausgedehnter Verwendung eines trüben Weissgelb und barbarisch gehäufter Ornamentik findet, hat mit der von Assteas versuchten gar nichts zu thun und ist offenbar sehr viel jünger; die andere Gattung, die sich auf das einfache Kunstmittel des Gegensatzes zwischen gefirnisster und ausgesparter Thonfläche ohne jede Zuthat von Farbe beschränkt und in der Ornamentik die älteren attischen Vorbilder merkwürdig treu bewahrt hat, ist in ihrem Ursprung sicher älter als Assteas und steht auf einer höheren Kunststufe als diejenige zu sein schien, von der Assteas ausging. In Pästum selbst ist meines Wissens weder von der einen noch von der anderen Gattung ein Beispiel gefunden worden.



Archaische Bronze in Boston.

Von

Harold N. Fowler.

Die in obenstehendem Zinkdruck wiedergegebene Bronze befindet sich im Museum of Fine Arts zu Boston, Massachusetts [1]. Sie wurde von Herrn W. J. Stillman im Winter 1881—82 in Athen gekauft und ist durch Vermittlung des Herrn Professor C. E. Norton im Jahre 1885 ins Museum gekommen. Sie soll, wie Herrn Stillman berichtet wurde, im Jahre 1881 in der Nähe von Sparta ans Licht gekommen sein.

Die Höhe der Figur in ihrem jetzigen Zustand ist 128, die grösste Breite 115 mm. In seinem Bericht für das Jahr 1886 sagt Herr Robinson: „*This is a vase-handle in the form of a nude youth holding a lion on each shoulder. Except the feet, which are missing, the figure is intact, and both in type and preservation it is one of the finest specimens of early Greek bronze work which I remember. Its date can hardly be later than the beginning of the sixth century B. C.*“

[1] Dass ich die Bronze publizieren kann, verdanke ich der Güte meines Freundes Eduard Robinson, curator of classical antiquities am Museum. Er hat unter freundlicher Mitwirkung des Museumsdirektors Herrn General Loring für die photographische Aufnahme gesorgt und ist mir auf jegliche Weise behilflich gewesen.

Da die Figur als Henkel verwendet werden sollte und auch offenbar verwendet worden ist, so ist sie in schwungvoller Linie rückwärts gebeugt. Die beiden Löwen strecken sich auch nicht in gerader Richtung nach rechts oder links, sondern sind leise nach hinten gebogen, so dass der Bogen einem Kreise von etwa 325 mm Durchmesser entspricht. Hinter und zwischen den Löwen ist an der Rückseite eine Höhlung oder Rinne, welche offenbar an den Gefässrand passte. Zwischen den ausgestreckten Löwentatzen sind Löcher, welche, wie es scheint, bei der Befestigung des Henkels als Stiftlöcher dienten. Links ist die Bronze vom Loche aus weggebrochen, rechts ist sie vollständig geblieben. Der Guss ist, wie sich bei der geringen Grösse der Figur erwarten lässt, massiv. Die Bronze ist ganz von schöner, glatter, glänzend grüner Patina überzogen.

Die Arbeit ist sehr sorgfältig. Von jeder Seite des Kopfes fallen zwei kunstvoll geringelte, unten spitz zugedrehte Locken über die Brust herab. Symmetrisch angeordnete Löckchen rahmen die Stirn ein. Es ist fast dieselbe Haartracht, welche die Londoner Statuette Overbeck Plastik I S. 109 wiedergiebt, die in ähnlicher Form an dem Kalbträger der Akropolis erscheint. Die entsprechende weibliche Haartracht ist durch die archaischen Figuren von der Akropolis bekannt. In allen diesen Fällen fallen über die Schultern je drei oder vier Locken, während unsere Bronze nur je zwei aufzuweisen hat.

Die Nase ist ein wenig beschädigt, sie scheint etwas breit und nicht sehr spitz gewesen zu sein. Die Augen sind übermässig gross und etwas schräg gestellt, der Mund ist an den Winkeln wenig aufgezogen.

Die Brust- und Bauchmuskeln sind mit gewissenhaftestem Streben nach treuer Wiedergabe der Natur angegeben, und wenn sie auch nicht ganz richtig ausgefallen sind, so sieht man doch, dass der Künstler seine Aufgabe recht ernst aufgefasst und liebevoll ausgeführt hat. Die unnatürliche Schmalheit des Leibes, welche der Gestalt ein fast weibliches Aussehen verleiht, entspricht ganz der Gewohnheit der archaischen Skulptur.

Die Löwen sind konventionell behandelt und naturgemäss sehr klein im Verhältnis zur Grösse der menschlichen Figur. Ihre Mähnen sind zum Teil durch eingravierte Linien angegeben. Die Umrisse der Hinterteile fehlen ganz, da die Löwen hier gewissermassen zu einem einfachen Querbalken werden, nur die Hüften sind durch rundliche Schwellungen angedeutet, und hinter den Händen der menschlichen Gestalt meint man eine Andeutung der Hintertatzen zu sehen.

Was die Entstehungszeit der Bronze betrifft, so stimme ich Herrn Robinson bei. Sie gehört wohl in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts. Dass die Arbeit griechisch ist, lässt sich von vornherein nicht bezweifeln und wird durch die Angabe des Fundorts bestätigt. Die Bronze ist, soviel ich weiss, in der griechischen Kunstindustrie das älteste Beispiel

der Verwendung einer rückwärts gebeugten menschlichen Figur[2]) als Henkel. Die nächste Analogie bietet die fragmentierte Bronze aus Delphi im Berliner Antiquarium, welche von E. Curtius in der Arch. Ztg. 1881 Taf. 2, 1 publiziert worden ist. Die delphische Bronze diente aber, wie es scheint, nicht als Gefässhenkel, sondern etwa als Spiegelgriff. Auch sind dort die Löwen nicht ausgestreckt, wie bei unserer Bronze, sondern sie sitzen mit aufgerichtetem Vorderteil.

An eine mythologische Deutung unserer Bronze ist nicht zu denken[3]). Zwar wird dem Griechen bei dem Anblick eines mit Löwen sich beschäftigenden Mannes der Gedanke an Herakles jederzeit nahe gelegen haben, dass aber Herakles oder ein anderer griechischer Heros wirklich dargestellt sein soll, ist wegen der Gruppierung mit zwei Löwen nicht anzunehmen. Ein Mann, oder vielmehr ein Dämon, der zwischen zwei ihn bekämpfenden Löwen steht, begegnet öfters auf orientalischen Kunstwerken, namentlich auf assyrischen Cylindern, und diese Szene ist erklärt worden als mythologische Darstellung der durch das Zeichen des Löwen durchgehenden Sonne. Aus griechischem Kreise mögen die Löwen der „persischen Artemis“ wie auch der männlichen von Gerhard, Arch. Ztg. XII S. 191 ff., als Dionysos-Zagreus erklärten Gottheit genannt werden. Diese halten aber noch das Kampfschema äusserlich fest, das in unserer Bronze der tektonischen Bestimmung wegen aufgegeben ist und nur noch in dem Ergreifen der Schwänze nachklingt. Die Löwen der von Curtius publizierten Bronze, sowie die des Grachwyler Reliefs (Arch. Ztg. XII Taf. 63) sitzen auf einem Tragbalken: hier ist also die letzte Spur der ursprünglichen Gruppierung verschwunden. Eine andere Parallele findet sich auf dem silbernen Schmuck aus Cypern, den Dümmler, Jahrb. d. Inst. II Taf. 8 publiziert hat. Dort werden die beiden von den Schultern der menschlichen Gestalt wagerecht sich ausstreckenden Löwen an den Hinterbeinen festgehalten, und zugleich hält die Gestalt zwei herabhängende, aber, wie ihre rückgewandten Köpfe bezeugen, lebendige Steinböcke. In seiner Besprechung des Schmucks sagt Dümmler S. 91: „Die Elemente würden einerseits der assyrische tierwürgende Dämon sein, andererseits der mit Jagdbeute heimkehrende Besa.“ Der cyprische Schmuck ist recht orientalisch, obgleich die ursprüngliche mythologische Bedeutung der Figur verloren gegangen oder wenigstens sehr verdunkelt ist, wie die offenbar phönikische Mischbildung beweist. Unsere Bronze ist dagegen echt griechisch in Auffassung und Ausführung, und ist ein neues Beispiel von der künstlerischen Kraft, mit welcher die Griechen orientalische Motive zu ihren eigenen Zwecken umprägten.

[2]) Die häufige Verwendung in der etruskischen Kunst ist bekannt. S. Martha, l'art étrusque S. 521 f.

[3]) Siehe auch E. Curtius, Arch. Ztg. 1881 S. 24 ff.



Zur Aktaionsage.

Von

Julius Ziehen.

I.

Die Metamorphose stellt der bildlichen Darstellung Schwierigkeiten entgegen, die die Kunst zu umgehen oder über die sie den Beschauer hinwegzutäuschen vermag, die sie dagegen wirklich zu lösen kaum im stande ist. Es ist einer richtigen Erkenntnis des Wesens der dem bildenden Künstler zur Verfügung stehenden Darstellungsmittel förderlich, die Geschichte der Metamorphosendarstellungen in der Kunst zu verfolgen, und die verschiedene Stellungnahme der einzelnen Kunstperioden und Künstlerindividualitäten zu dieser schwierigsten Aufgabe lässt ihre Eigenart oft in besondrer Schärfe hervortreten. Leider fehlt auch für das engere Gebiet der antiken Kunst eine ausführliche Behandlung der zahlreichen Metamorphosendenkmäler; zuletzt hat, soweit ich sehe, Bolte in der Schrift *De monumentis ad Odysseam pertinentibus* (*p. 38—52. Epimetrum I. Metamorphoses quomodo effinxerint artifices veteres*) den Versuch gemacht, eine Uebersicht über dieselben zu geben, und dabei geleistet, soviel sich in dem beschränkten Rahmen eines Epimetrum geben lässt. Zu seinen auch für die Aktaiondenkmäler reichhaltigen Nachweisen sollen hier zunächst einige Bemerkungen gegeben werden.

Betrachten wir nur die Figur des Aktaion selbst und ordnen nach dem Grade der Bezeichnung der Metamorphose, so erscheint Aktaion niemals in voller Hirschgestalt aus oft hervorgehobenen Gründen der Deutlichkeit, insofern als das von den Hunden in Gegenwart der Artemis verfolgte Tier in seiner besonderen mythologischen Beziehung nicht kenntlich sein würde und ein auf den Zustand vor der Verwandlung zurückweisendes Andeutungsmittel, das Gegenstück der öfter vorkommenden Prolepsis, nicht zur Anwendung kam. Als blosses Beiwerk erscheint eine Hirschfigur öfters und ist da natürlich nicht ohne besondere Absicht gewählt, z. B. auf dem campanischen Wandbilde Helbig No. 252.

Ganz vereinzelt steht eine Darstellung des Aktaion da, die Nonnos in seiner, wie Heyne treffend sagt, ad fastidium usque ausgedehnten Erzählung der Sage auftischt: der Getötete erscheint seinem Vater im Traum, erzählt demselben sein Schicksal und bittet nach endlosen Expektorationen endlich, dass derselbe ihm ein Grabmal errichte (V 527 ff.):

Ζωοτύπον δ᾽ ἱκέτευε πολύτροπον ὄφρα χαράξῃ
στικτὸν ἐμὸν νόθον εἶδος ἀπ᾽ αὐχένος εἰς πόδας ἄκρους·
μοῦνον ἐμοῦ βροτέοιο τύπον τεύξειε προσώπου
πάντες ἵνα γνώωσιν ἐμὴν ψευδήμονα μορφήν.
μὴ δέ, πάτερ, γράψειας ἐμὸν μόρον· οὐ δύναται γὰρ
δακρυχέειν ἐμὸν εἶδος ὁμοῦ καὶ πότμον ὁδίτης

Der späte Dichter, der sonst öfters unter dem Eindrucke guter älterer Kunstdarstellungen schreibt, dürfte hier kaum eine ähnliche vor Augen gehabt haben; sehr mit Recht mied die alte Kunst in diesem Falle „das Menschlichste am Menschen, den Kopf.“ [1]) beizubehalten, wie wir das bei der Verbindung mit dem Stierleibe finden; das Unorganische und hässlich Wirkende einer Darstellung, wie sie der Aktaion des Nonnos für sich fordert, empfindet jeder Beschauer vor ähnlichen Produkten, z. B. der halbbarbarischen Kunst der Völkerwanderungszeit.

Die Mischgestalt in entgegengesetztem Sinne — menschlicher Leib mit Hirschkopf — findet sich dagegen mehrfach für Aktaion; Bolte S. 47 A. 101 zählt die meist der Kleinkunst späterer Zeit angehörigen Bildwerke auf, deren Darstellung man für wenig glücklich, aber nicht wohl mit Friederichs [2]) für absichtlich komisch bezweckt halten kann; es ist die der historischen Betrachtung nicht genug Rechnung tragende Vorstellung einer besten Kunst, die den Verfasser der „Philostratischen Bilder“ — auch hierin dem Lessingschen Vorbilde folgend — zu diesem Urteil führte.

Eine weitere Gruppe von Bildwerken deutet die Verwandlung des

---

[1]) Friederichs, Philostratische Bilder S. 38.

[2]) Friederichs, Philostratische Bilder S. 95. S. dagegen Dilthey, Bonner Jahrb. 52 S. 53 Anm. 3.

Aktaion durch Zufügung einer Hirschhaut an. Es sei erlaubt, hier kurz darzulegen, wie weit mir die bisherige Beurteilung dieser Monumente[3]) einer Modifikation zu bedürfen scheint. Es handelt sich darum, ob man gut thut, auf denselben die Einwirkung einer besonderen Sagenversion zu erkennen, und ob nicht vielleicht nur ein mit richtigem Takte gewähltes Kunstmittel in dieser zugefügten Hirschhaut zu erkennen ist — der ziemlich prinzipielle Unterschied dieser beiden Auffassungen bedarf kaum besondrer Betonung.

Pausanias berichtet (IX. 2. 3 = Stesichor. fr. 68 [17] Bergk), nach Stesichoros habe Artemis dem Aktaion den Tod durch seine eigenen Hunde bereitet, indem sie ihm eine Hirschhaut umgeworfen habe, damit er die Semele nicht zur Gemahlin bekomme. Die letzten Worte — der Grund der Verwandlung — sind es, worauf es dem Periegeten ankommt, das zeigt das Vorhergehen der Version über die Ueberraschung im Bade, das zeigt auch die eigene Begründung durch blosse Erkrankung der Hunde an Tollwut, die Pausanias in rationalistischer Weise zufügt. Liegt somit auf den Worten ἐλάφου περιβαλεῖν δέρμα kein besondrer Nachdruck, so ist mir zweifelhaft, ob man hier wirklich eine besondre Sagenversion in rationalistischem Sinne zu erkennen, und nicht vielmehr bloss eine einfache Bezeichnung der körperlichen Verwandlung, die dem Aktaion sein menschliches Empfinden der allgemeinen Tradition nach unverändert belässt, ihn aber seinen Hunden unkenntlich macht, zu finden hat.

Wie steht es weiterhin mit den Bildwerken, die man von dieser stesichoreischen Sagenversion sich abhängig denkt? Auf der selinuntischen Metope, die als sicilisches Bildwerk dem Stesichoros besonders nahe steht, ist der Akt des Umwerfens selbst keinesfalls dargestellt, jedoch wohl möglich, sich vorzustellen, dass die Hirschhaut, die wir dem Aktaion übergeworfen finden, von der jetzt mit dem Hetzen der Hunde beschäftigten Göttin auf den Jäger geworfen ward. Ob der Künstler dies Umwerfen, namentlich wenn es als besondre Sagenversion empfunden ward, nicht klarer zum Ausdruck zu bringen gesucht haben würde, wird sich kaum entscheiden lassen; wer der Tempelskulptur des fünften Jahrhunderts die rationalistische Version zutrauen will, kann mit grosser Wahrscheinlichkeit auf die in der That eigentümlich übergeworfen aussehende Hirschhaut hinweisen.

Dieselbe stesichoreische Version will man nun aber ferner auf dem rotfigurigen Vasenbilde Micali Storia C 1 wiederfinden, wo das Hirschfell jedenfalls nicht mehr umgeworfen, sondern direkt umgeknüpft erscheint, ja Bolte ist so weit gegangen, vermutungsweise auch Polygnot unter den Einfluss dieser stesichoreischen rationalistischen Sagenversion zu stellen, obwohl der

---

[3]) Benndorf, Metopen v. Selinunt S. 57; Robert, Bild und Lied S. 25 ff.; Bolte S. 43 Anm. 92; Schwartz, Annali 1882 S. 297; Friederichs-Wolters Nr. 457.

Aktaion des Unterweltsbildes nicht einmal im Augenblicke des Sterbens erscheint. Wenn ich recht sehe, so giebt uns die Verwendung der Hirschhaut bei Polygnot eine ungezwungenere Erklärung für diese ganze Denkmälergruppe an die Hand — wir werden in der verschiedenartig zugefügten Hirschhaut den Einfluss nicht einer Sagenversion, sondern des Bestrebens, die Verwandlung durch ein einfaches Kunstmittel in anspruchsloser Weise anzudeuten, erkennen. Polygnot hat ein entsprechendes Andeutungsmittel für die Darstellung der Kallisto auf dem Unterweltsbilde angewandt; wenn er seinem Aktaion nicht nur die Hirschhaut unterbreitet, sondern auch den νεβρὸς ἐλάφου in die Hand giebt, so liegt in dieser Verbindung von Zuthaten nur dann kein innerer Widerspruch, wenn dieselben der einen alten Version der Verwandlung folgen und von dem in feinsinnigen Andeutungen erfinderischen Künstler [4]) zur Andeutung dieser Verwandlung gewählt worden sind.

Sehr häufig finden wir weiter die diskrete Andeutung der Verwandlung durch auf die vollkommen menschliche Gestalt aufgesetzte Hirsch- oder Rehhörner [5]). Auch hier soll bloss kurz einer Einwirkung diesmal der bildenden Kunst auf die litterarische Tradition eine, wie ich denke, richtigere Fassung gegeben werden. O. Keller, Tiere S. 100 bemerkt, dass „diese aus der Technik des bildenden Künstlers hervorgegangene Veränderung wieder zurückgewirkt hat auf die Dichtung selbst, und wir lesen (bei Hygin fab. 180), dass Diana dem Aktaion zur Strafe Hörner auf dem Kopfe habe wachsen lassen; eine Abschwächung der ursprünglichen Sage, die sich bloss aus dem Einflusse der bildenden Kunst, aus diesem aber auch vollkommen, erklärt". Diese Bemerkung enthält einen zweifellos richtigen Gedanken, nur scheint es mir zu weit gegangen, wenn Keller in dem Ausdrucke des Hygin eine Sagenversion, nicht eine blosse, vielleicht in der That durch

---

[4]) S. Welcker, Kl. Schriften V 116 f. 123. Natürlich gilt auch für Polygnot, was Friederichs, Philostratische Bilder S. 73 mit Rücksicht auf die Beweinungsszene des Louvresarkophages bemerkt.

[5]) Das Schwanken zwischen Hirsch- und Rehhörnern betont O. Keller, Tiere des klassischen Altertums in kulturgeschichtlicher Beziehung, Innsbruck 1887 S. 105. Den bei Bolte S. 44 Anm. 94 angeführten Beispielen sind zuzufügen: Vasen: Monum. XI 42 vgl. Schwartz, Annali 1882 S. 290–299, auch Winter, jüngere attische Vasen S. 71 XIV Nr. 23 mit Rücksicht auf die Chronologie dieser Darstellungsweise. Reliefs: Kekule, Terracotten II 57, 3; im Brit. Mus. vgl. A. Ztg. 1878 S. 135; in Salzburg Nr. 14 des Katalogs; zu Pettau, Conze, Röm. Bildwerke II Taf. VII 2 S. 11 (Hörner nicht mehr kenntlich); Fragm. in Stuhlweissenburg Arch.-epigraph. Mitteil. 1877 S. 164. Lampen: Brizio, Pitture e sepolcri sull' Esquilino tav. III n. 15; Musée Ravestein no. 646 (353 a); Münchener Antiquarium n. 270 u. 276 (Christ, Führer S. 33). Münzen: von Kyzikos? Head, Hist. numorum S. 451. Erwähnung verdient hier auch die Ausstattung der Teilnehmer am syrakusanischen Feste der Artemis mit Hirschgeweih und Kranz. Den mythologischen Beziehungen des Aktaion zu Daphnis und den etwaigen zu dem gleichfalls gehörnt gedachten Genucius Cipus soll demnächst nachgegangen werden.

das Vorschweben bildlicher Darstellung dem Mythographen eingegebene Modifikation des Ausdrucks, ein einfaches *pars pro toto* sieht, wie wir es ziemlich in derselben Weise bei Ovid finden, wenn derselbe zu Eingang seiner Erzählung der Sage III v. 139 f. nur von den *aliena cornua fronti addita* spricht, sodann die ganze Verwandlung doch ausführlich bringt.

Gleichsam am anderen Ende der hier betrachteten Reihe von Möglichkeiten steht endlich der Verzicht auf jede Andeutung der Verwandlung, die Darstellung in einfacher Menschengestalt ohne tierische Zuthat [6]; bei der allgemeinen Bekanntheit der Sage, wie sie durch litterarische Behandlung, Theater und Pantomimus genährt wurde, war ein Missverstehen der Darstellung etwa ins Genrehafte von dem antiken Beschauer gewiss nicht zu befürchten.

Uebrigens wohnt namentlich dieser Darstellungsweise, aber mehr oder weniger — je nach dem Grade der Verwandlungsbezeichnung — allen uns bekannten Aktaiondenkmälern eine naive Unwahrscheinlichkeit inne, deren Empfindung sich auch in den Ausdrücken moderner Beschreiber von Aktaiondenkmälern in naturgemässer Weise zu erkennen giebt. Das naturwissenschaftliche Bedenken, das z. B. Gerhard veranlasst, in der Beschreibung des Vasenbildes Annali 1831 tav. D S. 407 zu bemerken, „beirrt durch die Hirschhörner" hätten die Hunde ihren eigenen Herrn angefallen, ist und kann nur unter dem Eindrucke von Kunstvorstellungen der antiken Mythographie gekommen sein, deren rationalisierende Vertreter denn auch mit der dieser Richtung eigenen Spitzfindigkeit und Unzugänglichkeit für rein künstlerische Gesichtspunkte auf dies naturhistorische ἀδύνατον ihre Zweifel an der Sage und die Berechtigung zu dem, was sie Erklären derselben nennen, gründen. Wenn wir hier einen völlig unzweifelhaften Einfluss der bildlichen Darstellung auf die rationalistische Mythographie zu erkennen haben, so gewinnt dieser Umstand neues Interesse durch das Heranziehen des ebenfalls auf Aktaion bezüglichen einzigen sicheren Fragmentes der Kunstschriftstellerei des Anaximenes von Lampsakos [7], das mit zahlreichen namenlosen

[6]) Beispiele bei Bolte S. 44 Anm. 93; hinzuzufügen die Paste bei Murray, engraved gems in the Brit. Mus. S. 109 n. 777. — Ich benutze die Gelegenheit, auf den Torso einer Marmorstatuette im Pester Nationalmuseum aufmerksam zu machen, der jedenfalls in die bei Furtwängler Satyr von Pergamon S. 8 ff. behandelte Typenreihe gehört, vielleicht Aktaion darstellt. Höhe 19 cm. Provenienz mir unbekannt. Kopf, beide Arme und die Beine bis auf den Ansatz der offenbar etwas gespreizten Oberschenkel fehlen; ein Pantherfell geht über die Brust; vom Satyrschwanz ist keine Spur wahrzunehmen; auf der Aussenseite wohl beider Schenkel, sicher des linken, Reste der Füsse von angreifenden Tieren; der rechte Arm war, nach der Muskellage über der rechten Brust zu schliessen, erhoben.

[7]) Ueber Anaximenes de picturis antiquis s. Rossignol, Revue de philologie II (1847) S. 515—531. Besonders bezeichnend für die Thorheit dieser antiken Kunstmythologie sind Deutungen wie Myth. Vat. II 36 die der Gruppe der drei Grazien;

Fragmenten ähnlichen Inhaltes die Reste der freilich nicht eben durch feines Kunstverständnis anziehenden antiken kunstmythologischen Litteratur bildet.

II.

Während über die Art der Bestrafung des Aktaion in der bildlichen und litterarischen Tradition nur die betrachteten leisen Modifikationen wahrzunehmen sind, scheiden sich bekanntlich für den Grund dieser Bestrafung zwei Perioden der Ueberlieferung leicht voneinander: mit der Erwähnung bei Kallimachos[8]) gewinnt für uns eine Sagenversion die Alleinherrschaft, nach der Aktaions Vergehen darin besteht, wissentlich oder unwissentlich die Artemis im Bade erblickt zu haben: der uralte religiöse Gedanke, dass der Sterbliche nicht ohne schlimme Folgen die enthüllten Reize der Gottheit schaut, ein Gedanke, der uns in seiner ursprünglichen Herbheit in der Sage von Athene und dem Kinde Teiresias entgegentritt, wurde von einer späten Mythopoie auf Aktaion im Sinne der Zeit angewendet und gewinnt, eben weil er dem Geschmacke der Zeit entspricht, völlig die Oberhand über ältere Versionen, wie sie bei Stesichoros, wie sie auf der tragischen Bühne in einer leider nicht näher bestimmbaren, jedenfalls durch die den Göttern darin zufallende Rolle religionsgeschichtlich höchst bemerkenswerten Weise vorgekommen waren.

Wie verhält sich die bildende Kunst gegenüber dieser neuen Version? Sehen wir ab von den Vasenbildern, die, wie Schwartz hervorhebt, mit Ausnahme eines einzigen durch das Bekleidetsein der Artemis mit dem wesentlichen Elemente der alexandrinischen Version im Widerspruche stehen, so bieten zunächst die campanischen Wandbilder ein treffliches Material zur Beantwortung dieser Frage. Schon Dilthey und nach ihm Helbig[9]) haben darauf aufmerksam gemacht, dass das Bild aus Pompei Nr. 249 Helbig einen unverkennbaren Zug leisen Archaisierens zeigt: irre ich nicht, so lässt sich dem hellenistischen Vorbilde, das hier ohne Zweifel vorauszusetzen ist, durch Beachten des zur Darstellung gewählten Momentes der Sage noch ein neues Interesse abgewinnen. Artemis ist auch auf diesem Bilde bekleidet: sie trägt durchsichtigen Chiton, einen flatternden Mantel, und die Zackenkrone auf dem Haupt, in der linken Hand den Bogen. Finden wir demnach soweit keinen wesentlichen Unterschied von der bekleideten Göttin der Denk-

ärger lässt sich eine auf feinem Formgefühl beruhende Komposition nicht verkennen. Charakteristisch nach einer anderen Seite die Deutung der Hermenform Schol. Bern. Lucan. IX 661.

[8]) Lavacr. Pall. 108 ff. Uebrigens liegt die neue Version bereits der Deutung des Anaximenes bei Fulgentius Mytholog. III 3 zu Grunde, ohne dass man jedoch genötigt ist, sie auf dessen *ἀρχαῖοι πίνακες* vorauszusetzen.

[9]) Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei S. 66; 329

mäler älterer Version, so führt uns das Motiv der rechten Hand direkt zu ganz anderen Betrachtungen. Diese Hand greift nach dem geschlossenen Köcher, der von einem Baumaste herabhängt — damit, auch durch das Geschlossensein des Köchers [10]), ist deutlich angedeutet, dass die Göttin von der Jagd geruht hat, dass sie diese Ruhe plötzlich unterbricht. Warum eilt sie hinter dem Felsen hervor, als wollte sie wie aus einem Hinterhalte heraus den Aktaion überfallen? Auch dieser Umstand findet in der alten Version der Sage seine Erklärung nicht. Uebrigens ist die durch die erwähnten Umstände bedingte Interpretation des Bildes längst gefunden und völlig unzweifelhaft: Artemis ist im Bade gewesen hinter jenem Felsen, Aktaion hat die Entblösste von der Höhe des Felsens aus überrascht, jetzt haben die Hunde ihn ereilt und auch die Göttin ist nachstürmend schon im Begriff, nachdem sie ihr Gewand wieder angelegt, nun auch den Köcher noch zu ergreifen. Ist dies alles, auch ohne Heranziehung der anderen campanischen Bilder, mit Sicherheit durch einfache Interpretation auf unserem Gemälde zu erkennen, so liegt nur die Frage noch nahe, was den Maler wohl zur Wahl gerade dieses eigentümlichen Momentes bewogen haben mag. Um es kurz zu sagen: es wird nichts anderes gewesen sein, als die Scheu vor einer Darstellung der entkleideten jungfräulichen Göttin selbst, die hier bestimmend war; wir haben es mit der alexandrinischen Version von der Ueberraschung im Bade zu thun, aber wir finden die bildende Kunst in der ersten schüchternen Berührung mit derselben, sehen, wie sie zu einem nicht unzweckmässigen, aber immerhin nur durch irgendwelchen Zwang erklärlichen Auskunftsmittel greift, um der neuen Version ohne Verletzung jener Bedenken gerecht zu werden. Darin besteht die grosse Bedeutung des Bildes Nr. 249, dass es uns lebendig hineinversetzt in das Schaffen eines jedenfalls nicht unbedeutenden Künstlers der Uebergangsperiode vor der dem sinnlichen Reize so viel unbedenklicher nachgehenden eigentlich hellenistischen Kunst.

Bleiben wir bei den campanischen Bildern, so ist auf der Mehrzahl derselben der Schritt bereits geschehen, den der Künstler des Gemäldes Nr. 249 zu thun sich gescheut hatte. Was die bildende Kunst für Aphrodite — auch hier nicht ohne vorbereitende Uebergangsstufen — bereits gethan hatte, geschieht jetzt mit Artemis [11]) und vielleicht ist es direkt der Typus der im Bade kauernden Aphrodite, der bei der Aehnlichkeit der darzustellenden Situation für die kunstmythologisch so verwandte Göttin verwendet ward: ein etwas früherer Moment wird nunmehr geschildert und wir sehen

---

[10]) Vgl. Wieseler, DAK. II 16, 167; Michaelis, Ann. 1867, 106 zu dem Relief auf tav. d'agg. E.

[11]) . . ἀπέχονται δ' οὐδὲ τῆς Ἀρτέμιδος ἀλλὰ ἀπογυμνοῦσι τῷ Ἀκταίωνι. Dio Chrysost. I 158, 14 Teubner. — Zur Scheu vor entblösster Darstellung der Artemis vgl. Heydemann, Sächs. Ber. 1877 S. 97 zu Taf. IV 2.

die Vorderseite des Felsens, hinter den uns das Bild 249 versetzt hatte — vorne kauert Artemis im Bade, Gewänder und Waffen am Boden neben sich, oben sieht Aktaion vom Felsen auf die Badende herab. Die Variationen dieser Darstellung sollen hier nicht besprochen werden, erwähnt sei nur noch, dass wenn in der zweiten Szene des doppelszenigen Bildes Nr. 252 die auf Aktaion losstürzende Göttin erscheint, wir in dieser nach den uns erhaltenen poetischen Schilderungen jedenfalls nicht naheliegenden Szenenzuthat wohl nur die Nachwirkung jener erst betrachteten älteren Schöpfung zu erkennen haben, die in etwas modifizierter Weise mit der später allgemein beliebten Darstellung der eigentlichen Ueberraschungsszene verbunden ward.

Was die erhaltenen Darstellungen der Ueberraschungsszene mit der badenden Artemis betrifft, so steht neben den campanischen Bildern Helbig Nr. 249 b. 250—252, Sogliano 115—118 bekanntlich der Louvresarkophag mit seiner Zerlegung in vier Szenen, deren erste in v. 146 f. der ovidischen Schilderung, deren letzte in der Beschreibung bei Nonnos ihr litterarisches Analogon findet. Von Reliefs kommen hinzu das Fragment im Museo Chiaramonti n. 527 (329) Beschreib. Roms II 2, S. 60, das Fragment in Palazzo Castellani Matz-Duhn 3378, ferner vielleicht das Relief eines Altars von Steinheim am Neckar, jetzt im Stuttgarter Museum, falsch erklärt und jedenfalls nicht genügend abgebildet bei Wagener, Handb. der heidn. Altert. in Deutschl. Nr. 1156 S. 639. Herr Prof. L. Mayer hatte die Güte mir brieflich mitzuteilen, dass bei der schlechten Erhaltung des Steines es sich schwer feststellen lässt, ob die badende Figur eine Diana ist, da die Attribute fehlen: von einem etwaigen Aktaion sei keine Spur vorhanden. Einen ganz anderen Typus der badenden Göttin zeigen in Uebereinstimmung mit dem Berliner Chalcedon DAK. II 183 die Reliefs einer römischen Villa zu Fliessem, die mir nur aus Bonn. Jahrb. IV Taf. VII VIII Nr. 7 u. 8 S. 199 und VVI S. 398 f. bekannt sind. Noch anders erscheint die badende Göttin auf dem zu Anfang dieser Zeilen nach einer Skizze abgebildeten Thonrelief des Neapler Museums [12]): die Göttin erscheint sitzend auf einem Felsen sich die Brust deckend mit dem leichten Untergewand, wenn nicht in dem wenig klar ausgedrückten Tuche vielmehr ein Tuch zum Abtrocknen nach Art der Darstellung des Wandbildes Ann. 1863 tav. JR cf. p. 262 („*donna nuda coll' asciugatojo*“ Pinder) zu erkennen ist. — Das statuarische Material wird erst durch genauere Sichtung der Vertreter des Typus der kauernden Aphrodite zu gewinnen sein: siehe über diesen Bernoulli Kap. XIX S. 313 bis 329; über die Bronze von Arolsen Gädechens Antiken zu Arolsen S. 52, Friederichs-Wolters Nr. 1762. Wenn auf dem Louvresarkophage statt der Nymphen die hier wenig passenden Eroten als Badegehilfen der Artemis erscheinen, so darf man darin vielleicht eine Einwirkung der analogen,

---

[12]) Museo nazionale n. 103 (6833) (4990). Hoch 0.17 m, lang 0.22 m.

jedenfalls älteren Aphroditedarstellungen erkennen. Zur badenden Artemis vgl. noch Nonnos 18, 301 ff. Schreiber, Medaillon des Antoninus Pius, Jahrb. der Wiener Kunstsamml. I S. 79 f. Taf. V Fig. 20. Die Bildwerke zeigen ein so völliges Zusammengehen der Aphrodite- und der Artemisdarstellungen in dieser Situation, dass dieselbe Figur in der That Ἄρτεμις ἐν σκοπέλοισι καὶ ἐν θαλάμοις Ἀφροδίτη ist, und nur äussere Kriterien entscheiden können.

Rheasage und Rheakult in Arkadien.

Von

Walter Immerwahr.

Rhea ist nicht als reingriechische Gottheit zu betrachten. die allgemeine Ansicht geht vielmehr dahin, dass ihr Kult aus Kleinasien in nicht allzu früher Zeit nach dem eigentlichen Hellas, vielleicht über Kreta, gelangt ist. In Blüte finden wir den Rheakult, und zwar den älteren von orgiastischen Elementen freien [1]), in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts in Athen, Boiotien und auch in der Peloponnes.

Eigentümlich muss es aber erscheinen, dass sich die meisten lokalen Beziehungen zum Rheamythos nicht in einer der dem Seeverkehr geöffneten oder durch die Wanderungen bevorzugten Landschaften finden, sondern gerade in dem „autochthonen" Arkadien. Freilich ist der Glaube an die autochthone Abgeschlossenheit Arkadiens längst erschüttert [2]), ebenso ist es leicht erklärlich, dass in dem Geburtslande so vieler Götter die Person der Göttermutter nicht übergangen werden konnte: dennoch lohnt es sich auf diese arkadischen Dinge einzugehen, weil der Umstand, dass es hier möglich ist, dem Ursprung der einzelnen Kulte näher zu kommen, ein lehrreiches Beispiel für die Entstehungsart dieser neuen Götterdienste liefert.

Zunächst haben wir es mit einer Anzahl von Kulten zu thun, die sich um den Mythos der Zeusgeburt gruppieren und demgemäss im Lykaiongebiet ihre Stätte haben. Die älteste Quelle für sie ist Hesiod (Theog. 453 ff.), welcher als ihren Schauplatz Kreta nennt, und ihm folgen die meisten Berichterstatter (Diod. V 66; Apollod. I 1, 6; Plut. prov. 127; Luc. de sacrif. 5; Zen. II 48; Apost. II 53 u. a.). Nach Arkadien verlegt die Zeusgeburt Kallimachos im Hymnos auf Zeus und zwar unter Bekämpfung der üblichen Ueberlieferung:

[1]) Vgl. Conze Arch. Z. 1880 S. 9.

[2]) Vgl. E. Curtius, Pelop. I 167, 252. Arch. Z. 1852 S. 418.

Ζεῦ, σὲ μὲν Ἰδαίοισιν ἐν οὔρεσι φασὶ γενέσθαι,
Ζεῦ, σὲ δ' ἐν Ἀρκαδίῃ· πότεροι πάτερ ἐψεύσαντο;
Κρῆτες ἀεὶ ψεῦσται· καὶ γὰρ τάφον ὦ ἄνα σεῖο
Κρῆτες ἐτεκτήναντο· σὺ δ' οὐ θάνες· ἐσσὶ γὰρ αἰεί.
ἐν δέ σε Παρρασίῃ Ῥείη τέκεν, κ. τ. λ.

Haben wir hier eine wirklich alte, gleichberechtigte Form des Mythos, oder handelt es sich um eine Umgestaltung desselben durch den hellenistischen Dichter, wie sie beispielsweise Philetas mit der Atalantesage vornahm? In der ganzen Erzählung des Kallimachos spielt die eigentliche Zeusgeburt eine nur nebensächliche Rolle, während den Kernpunkt der Darstellung die Entstehung des arkadischen Wasserreichtums[3]), speziell die des Flusses Neda abgiebt. Diesen Eindruck vervollständigen zwei andere Zeugnisse[4]).

Strabo VIII 348: νυνὶ μὲν οὖν τῇ Τριφυλίᾳ πρὸς τὴν Μεσσηνίαν ὅριόν ἐστι τὸ τῆς Νέδας ῥεῦμα λάβρον ἐκ τοῦ Λυκαίου κατιὸν Ἀρκαδικοῦ ὄρους, ἐκ πηγῆς, ἣν ἀναρρῆξαι τεκοῦσαν τὸν Δία μυθεύεται Ῥέαν νίπτρων χάριν.

Paus. VIII 38, 2—3: Ἐν ἀριστερᾷ δὲ τοῦ ἱεροῦ τῆς Δεσποίνης τὸ ὄρος ἐστὶ τὸ Λύκαιον . . . τραφῆναι δὲ τὸν Δία φασὶν ἐν τῷ ὄρει τούτῳ . . . καὶ τὴν Κρήτην ἔνθα ὁ Κρητῶν ἔχει λόγος τραφῆναι Δία, τὸ χωρίον τοῦτο εἶναι καὶ οὐ τὴν νῆσον ἀμφισβητοῦσιν οἱ Ἀρκάδες. ταῖς Νύμφαις δὲ ὀνόματα, ὑφ' ὧν τὸν Δία τραφῆναι λέγουσι, τίθενται Θεισόαν καὶ Νέδαν καὶ Ἁγνώ· . . . τῆς Νέδας δὲ ὁ ποταμὸς τὸ ὄνομα ἔσχηκε κ. τ. λ.

Die Angabe des Pausanias fliesst zwar aus trüber Quelle, wie die gekünstelte Contamination der beiden Versionen zeigt, dennoch geht auch aus ihr hervor, dass eine allgemein übliche Verbindung zwischen Rhea, beziehungsweise dem Mythos der Zeusgeburt und der Neda bestand. Dies wird bestätigt durch die Anwesenheit der Neda auf bildlichen Darstellungen der Kindheit des Zeus: so auf einem Tisch im Tempel der Θεαὶ μεγάλαι in Megalopolis (Paus. VIII 31, 4) und auf dem Altar der Athena Alea in Tegea (Paus. VIII 47, 3).

Die Rheakulte des Lykaiongebietes scheinen also unter dem Einflusse eines verhältnismässig jungen Mythos der Zeusgeburt aus einem alten Nymphenkulte hervorgegangen zu sein.

Der Vorort des Lykaiondistrikts ist Phigalia. Hier finden wir zunächst keinen eigentlichen Kult, doch aber eine Rheasage: Paus. VIII 41, 2. Ποταμὸς δὲ ὁ καλούμενος Λύμαξ ἐκδίδωσι μὲν ἐς τὴν Νέδαν παρ' αὐτὴν ῥέων Φιγαλίαν. γενέσθαι δὲ τοὔνομά φασι τῷ ποταμῷ καθαρσίων τῶν Ῥέας ἕνεκα. ὡς γὰρ δὴ τεκοῦσαν τὸν Δία ἐκάθηραν ἐπὶ ταῖς ὠδῖσιν αἱ Νύμφαι, τὰ καθάρματα ἐς τοῦτον ἐμβάλλουσι τὸν ποταμόν· ὠνόμαζον δὲ ἄρα οἱ ἀρχαῖοι αὐτὰ λύματα. Diese Notiz, die den Stempel später Erfindung trägt, lässt auf eine ziemliche Verbreitung der Sage in dieser Gegend schliessen. Nun bestand in Phigalia

[3]) Vgl. Eust. ad Dion. Per. 415.

[4]) Vgl. auch Cicero de nat. deor. III 21.

aber auch ein zweifellos uralter Kult des Flusses Neda, denn es heisst bei Pausanias VIII 41, 3: *καθότι ἐγγύτατα ἡ Νέδα Φιγαλέων τῆς πόλεως γίνεται, κατὰ τοῦτο οἱ Φιγαλέων παῖδες ἀποκείρονται τῷ ποταμῷ τὰς κόμας.* Ja, wir können auch in Phigalia einen Rheakult voraussetzen. Ueber einen Rheakult in Megalopolis berichtet nämlich Pausanias VIII 30, 4: *Ἔστι δὲ ἐν δεξιᾷ τοῦ Ἀπόλλωνος ἄγαλμα οὐ μέγα Μητρὸς θεῶν, τοῦ ναοῦ δὲ ὅτι μὴ οἱ κίονες, ἄλλο ὑπόλοιπον οὐδέν.* Dieser Apollon, von dem hier die Rede ist, ist die eherne Bildsäule des Apollon Epikurios, der nach Pausanias' ausdrücklichem Bericht von Phigalia nach Megalopolis gebracht wurde. Da die megalopolitanischen Kulte grösstenteils übernommene Götterdienste der arkadischen synoikisierten Städte sind, liegt die Annahme nahe, dass auch die Göttermutter, deren Mythos in Phigalia, wie wir sahen, verbreitet war, ebenfalls aus Phigalia stammte.

Ebenfalls der Rhea, als der Göttin des fliessenden Wassers, gilt ein Kult bei Asea. Paus. VIII 44, 3: *Σταδίους δὲ ὅσον πέντε ἀπὸ Ἀσέας τοῦ Ἀλφειοῦ μὲν ὀλίγον ἀπὸ τῆς ὁδοῦ, τοῦ δὲ Εὐρώτα παρ' αὐτήν ἐστιν ἡ πηγὴ τὴν ὁδόν· πρὸς δὲ τοῦ Ἀλφειοῦ τῇ πηγῇ ναός τε Μητρὸς θεῶν ἐστιν οὐκ ἔχων ὄροφον καὶ λέοντες δύο λίθου πεποιημένοι.* In den beiden Löwen, die ja an und für sich als die Tiere der asiatischen Göttermutter keinerlei Schwierigkeit bieten würden, sieht E. Curtius (Pélop. I 266) die Symbolisierung der Doppelquelle mit Berufung auf Hesych s. v. *Λεόντειος πόρος· ὁ Ἀλφειός· καθότι ἐπὶ ταῖς πηγαῖς αὐτοῦ λεόντων εἴδωλα ἐφίδρυται.* Keinesfalls ist ein höheres Alter für diesen Kult anzunehmen, sondern er fällt in dieselbe Rubrik wie die Kallimachoserzählung resp. die Lykaionkulte.

Ebenfalls mit der Zeusgeburt beschäftigt sich eine Sage, die uns in ein anderes Gebiet führt. Paus. VIII 28, 2: *Τὴν δὲ Γόρτυνα ποταμὸς διέξεισιν ὑπὸ μὲν τῶν περὶ τὰς πηγὰς ὀνομαζόμενος Λούσιος, ἐπὶ λουτροῖς δὴ τοῖς Διὸς τεχθέντος, οἱ δὲ ἀπωτέρω τῶν πηγῶν καλοῦσιν ἀπὸ τῆς κώμης Γορτύνιον.* Hier wäre es nun sehr wertvoll, wenn wir wüssten, ob der Fluss bei Gortys selbst noch Lusios hiess, oder dort schon Gortynios genannt wurde, das will sagen, ob wir es hier mit einem Mythos von Gortys selbst zu thun haben. Dann würde sich nämlich mit grosser Wahrscheinlichkeit kretischer Ursprung für denselben ergeben. Denn abgesehen davon, dass Pausanias VIII 53, 3 eine Erzählung bringt, wonach Gortys, des Tegeates Sohn, mit seinen Brüdern nach Kreta ausgewandert sein und dort die Städte Kydonia und Gortys gegründet haben soll, was allerdings die Kreter bestritten, so bestand sowohl im arkadischen wie im kretischen Gortys ein namhafter Asklepiosdienst, den für Arkadien Paus. V 7, 1; VIII, 28, 1 bezeugt, für Kreta E. Curtius (Arch. Zeitg. X 1852 S. 119) nachgewiesen hat. Allein die Sache liegt anders. Spricht schon der Umstand, dass Pausanias VIII 4, 8 gelegentlich der Gründungslegende von Gortys den Fluss einfach Gortynios nennt, nicht dafür, dass derselbe dort

noch Lusios genannt wurde wie an der Quelle, so kommt noch dazu, dass er an der Mündung in den Alpheios schon wieder Rhaiteai hiess (vgl. Paus. VIII 28, 3). Gerade die Quelle aber führt uns in ein Gebiet ureigentlichsten Rheakults, nämlich in die Nähe von Methydrion; denn es heisst bei Paus. VIII 28, 3: ἔχει μὲν δὴ τὰς πηγὰς ἐν Θεισόᾳ τῇ Μεθυδριεῦσιν ὁμόρῳ. In Gortys also ist kein Rheakult nachzuweisen, dorthin kann daher auch keiner aus Kreta importiert sein, sondern der Lusios gehört ins Gebiet von Methydrion, wo Pausanias VIII 36, 2 von einem Rheakult ausführlich berichtet. Bevor wir jedoch zu diesen Kulten übergehen, erscheint es zweckmässig, eine andere Reihe ins Auge zu fassen.

Im Gebiet von Mantineia liegt die Quelle Arne. Ueber diese berichtet Paus. VIII 8, 2: ὑπερβὰς δὲ οὐ πολὺ ἐς ἕτερον καταβήσῃ πεδίον· ἐν τούτῳ δὲ παρὰ τὴν λεωφόρον ἐστὶν Ἄρνη καλουμένη κρήνη. λέγεται δὲ καὶ τοιάδε ὑπὸ Ἀρκάδων. Ῥέα ἡνίκα Ποσειδῶνα ἔτεκε τὸν μὲν ἐς ποίμνην καταθέσθαι δίαιταν ἐνταῦθα ἕξοντα μετὰ τῶν ἀρνῶν. ἐπὶ τούτῳ δὲ ὀνομασθῆναι καὶ τὴν πηγήν, ὅτι περὶ αὐτὴν ἐποιμαίνοντο οἱ ἄρνες· φάναι δὲ αὐτὴν πρὸς τὸν Κρόνον τεκεῖν ἵππον, καὶ οἱ πῶλον ἵππου καταπιεῖν ἀντὶ τοῦ παιδὸς δοῦναι, καθὰ καὶ ὕστερον ἀντὶ τοῦ Διὸς λίθον ἔδωκεν αὐτῷ κατειλημένον σπαργάνοις. Diese ganz ausserordentlich klingende Erzählung ist Unikum, lässt sich aber in ihren einzelnen Bestandteilen auf ihren Ursprung zurückführen. Der Name Arne ist zunächst ein mit dem Poseidonkult eng verwachsener. (Vgl. über den Widder im Poseidonmythos Panofka, Arch. Zeitg. 1845 S. 38; Hygin. f. 3 u. 188.) Und zwar führt er uns nach Boiotien. Aus dem Liebesverhältnis des Poseidon zur Aiolostochter Arne geht der Stammesheros Boiotos hervor: vgl. Schol. Il. II 494. Diodor IV 67. Nach der Arne selbst aber wurde die boiotische Stadt Arne genannt, das spätere Chaironeia: Paus. IX, 40, 5 (vgl. Hecat. bei St. B. s. v. Χαιρώνεια. Thuc. I 12. Schol. Il. II 507, dagegen Strabo IX 413). In Chaironeia aber gab es eine Rheasage: Paus. IX 41, 6: Ἔστι δὲ ὑπὲρ τὴν πόλιν κρημνὸς Πετραχὸς καλούμενος· Κρόνον δὲ ἐθέλουσιν ἐνταῦθα ἀπατηθῆναι δεξάμενον ἀντὶ Διὸς πέτρον παρὰ τῆς Ῥέας, καὶ ἄγαλμα Διὸς οὐ μέγα ἐστὶν ἐπὶ κορυφῇ τοῦ ὄρους. Eine direkte Vermengung des Poseidon- und Rheakults im boiotischen Arne beweist nun Theseus bei Tzetz. Lyc. 644 (F. H. G. IV 518): Ἄρνη πόλις ἐστὶ Βοιωτίας ἀπὸ Ἄρνης τῆς Ποσειδῶνος τροφοῦ, ἥτις Κρόνου ζητοῦντος Ποσειδῶνα ἀπηρνήσατο μὴ ἔχειν αὐτόν, ὅθεν ἡ πόλις ἐκλήθη Ἄρνη, πρότερον Σινόεσσα λεγομένη, ὥς φησι Θησεὺς ἐν τρίτῃ Κορινθιακῶν (vgl. Etym. M. p. 145, 47). Es kann also gar kein Zweifel darüber bestehen, dass unsere arkadische Quelle Arne ihre Rheasage aus Boiotien erhalten hat. Denn dass alte Beziehungen zwischen Arkadien und Boiotien vorhanden waren, bezeugt Pherekydes im Schol. Il. VII 9 (fr. 87)[5], und in Boiotien bestand ein alter Rheadienst.

---

[5]) Curtius Pelop. I 166.

Einen bemerkenswerten neuen Zug hat aber die Sage bei ihrer Uebertragung nach Arkadien erhalten. Rhea behauptet dem Kronos gegenüber, ein Füllen zur Welt gebracht zu haben, und giebt ihm ein solches zum Verschlingen. Es ist leicht ersichtlich, dass diese Zuthat dem Kulte des Poseidon Hippios entnommen ist. Nun ist aber die Gottheit, die in Arkadien sonst regelmässig dem Poseidon Hippios gesellt ist, nicht Rhea, sondern Demeter. Kontaminierung der Demeter und Rhea ist aber durchaus nichts Ungewöhnliches: so in der Orphischen Theogonie, wo Zeus mit Rhea die Kore zeugt (vgl. Athenag. XX 292; Lobeck Agl. 548), so im Kult von Samothrake, der doch wohl auch boiotische Einflüsse aufweist (Luc. de dea Syr. XV 97; Schol. Aristid. ed. Fromm. p. 106), so vor allem in dem bekannten Chorlied Eurip. Hel. 1301 (Nauck).

Es ist also sehr wahrscheinlich, dass hier der Rhea-Poseidon-Kult die Metastase eines alteinheimischen Demeter-Poseidon-Hippios-Kults ist.

Bestätigung erhält diese Vermutung durch die Rheasage von Mantineia: Paus. VIII 10, 1: Ὑπὲρ δὲ τοῦ σταδίου τὸ ὄρος ἐστὶ τὸ Ἀλήσιον, διὰ τὴν ἄλην, ὥς φασι, καλούμενον τὴν Ῥέας, καὶ Δήμητρος ἄλσος ἐν τῷ ὄρει. παρὰ δὲ τοῦ ὄρους τὰ ἔσχατα τοῦ Ποσειδῶνός ἐστι τοῦ Ἱππίου τὸ ἱερόν, οὐ πρόσω σταδίου Μαντινείας. Eine ἄλη der Rhea ist nicht bekannt; wohl eine des Kronos [6]), diese kann jedoch hier nicht in Frage kommen, vor allem aber die der Demeter. Dass diese hier gemeint ist, beweisen die Heiligtümer der Demeter und des Poseidon Hippios an demselben Berg [7]). Der Kult des Poseidon Hippios aber ist der älteste von Mantineia, wie die Erzählungen bei Paus. VIII 5, 5; VIII 10, 2—4. 8 beweisen.

Kommen wir nun zu den vorhin zurückgestellten Kulten von Methydrion. Paus. VIII 36, 2: τὸ δὲ ὄρος τὸ Θαυμάσιον καλούμενον κεῖται μὲν ὑπὲρ τὸν ποταμὸν τὸν Μαλοίταν, ἐθέλουσι δὲ οἱ Μεθυδριεῖς τὴν Ῥέαν, ἡνίκα τὸν Δία εἶχεν ἐν τῇ γαστρί, ἐς τοῦτο ἀφικέσθαι τὸ ὄρος, παρασκευάσασθαι δὲ αὑτῇ καὶ βοήθειαν, ἢν ὁ Κρόνος ἐπ' αὐτὴν ἴῃ, τόν τε Ὁπλάδαμον καὶ ἄλλους ὅσοι περὶ ἐκεῖνον ἦσαν Γίγαντας· καὶ τεκεῖν μὲν συγχωροῦσιν αὐτὴν ἐν μοίρᾳ τινὶ τοῦ Λυκαίου, τὴν δὲ ἐς τὸν Κρόνον ἀπάτην καὶ ἀντὶ τοῦ παιδὸς τὴν λεγομένην ὑπὸ Ἑλλήνων ἀντίδοσιν τοῦ λίθου γενέσθαι φασὶν ἐνταῦθα· ἔστι δὲ πρὸς τῇ κορυφῇ τοῦ ὄρους σπήλαιον τῆς Ῥέας, καὶ ἐς αὐτὸ ὅτι μὴ γυναιξὶ μόναις ἱεραῖς τῆς θεοῦ, ἀνθρώπων γε οὐδενὶ ἐσελθεῖν ἔστι τῶν ἄλλων. Aus dieser ziemlich verworrenen Erzählung müssen wir zunächst die Geschichte vom Hopladamos und seinen Giganten ausscheiden. Die Zeusgeburt ist anscheinend Nebensache: es wird offen zugestanden, dass sie nicht hier, sondern auf dem Lykaion statt-

---

[6]) Erat. cat. 2 p. 56. 62. Rob. Schol. Od. V 272. Schol. Apoll. Rh. I 544; II 1231. Hygin. f. 138. 139.

[7]) Direkte Vereinigung des Demeter- und des Rheakultes finden wir in Lykosura, wo im Demetertempel 3 Altäre, der Demeter, der Despoina und der Μεγάλη Μήτηρ sich befinden (Paus. VIII 37, 3).

gefunden hat. Wie soll dann der Lusios dazu kommen, zum Bade des Zeuskindes zu dienen? Aber die ἀπάτη soll auf dem Thaumasion stattgefunden haben: eine ἀπάτη aber gab es auch bei der Arne. Den Zeus können wir also hier wohl ausscheiden, wohl aber gab es in Methydrion einen Tempel des Poseidon Hippios (Paus. VIII 36, 2). Und das hilft uns zur Erklärung des Lusios weiter. Denn wir finden den Namen im Demeterkult wieder und zwar in Thelpusa am Ladon, dessen Nebenfluss der eben erwähnte Maloitas ist, an dem Methydrion liegt. Dort heisst es nämlich in der Erzählung, wie Poseidon die Demeter in Rossgestalt überwältigt, bei Paus. VIII 25, 6: τὸ μὲν δὴ παραυτίκα τὴν Δήμητρα ἐπὶ τῷ συμβάντι ἔχειν ὀργίλως. χρόνῳ δὲ ὕστερον τοῦ τε θυμοῦ παύσασθαι καὶ τῷ Λάδωνι ἐθελῆσαί φασιν αὐτὴν λούσασθαι. ἐπὶ τούτῳ καὶ ἐπικλήσεις τῇ θεῷ γεγόνασι, τοῦ μηνίματος μὲν ἕνεκα Ἐρινύς, ὅτι τὸ θυμῷ χρῆσθαι καλοῦσιν ἐρινύειν οἱ Ἀρκάδες, Λουσία δὲ ἐπὶ τῷ λούσασθαι τῷ Λάδωνι. Demeter heisst also Lusia wegen ihres sühnenden Bades im Ladon. Sollte da nicht auch der Name Lusios in der Rheasage ähnlichen Ursprungs sein? Die Kulte von Methydrion würden also denen von Mantineia anzureihen sein.

Zwei Arten des Rheakults sind also in Arkadien zu unterscheiden: Erstens die Kulte des Lykaiongebietes, welche in Verbindung mit der Zeusgeburt Rhea als Göttin des fliessenden Wassers betrachten, und die jedenfalls erst jungen Ursprungs sind. Zweitens die Kulte im Gebiet von Mantineia und Methydrion, welche sich mit der ἀπάτη und ἄλη beschäftigen, boiotischen Ursprungs sind, aber in bedeutend ältere Zeit hinaufreichen und eigentlich nur eine Metastase der Demeter darstellen. Kretische Einflüsse wurden nirgends ermittelt.

Zum Nordfries des Parthenon.

Von

Erich Pernice.

Die bei Michaelis, Parthenon Taf. 13 XLI abgebildete, in London befindliche Platte des Nordfrieses der Parthenoncella enthält die Darstellung von vier reitenden Jünglingen, deren vorderster zur Hälfte noch der vorhergehenden Platte angehört, während die übrigen drei nur ganz unbedeutend auf die Nebenplatten übergreifen. Der mittelste Reiter des von Fig. 126, 127, 129 gebildeten Gliedes, welcher sein zögerndes Pferd durch Reissen am Zaume anzutreiben sucht, ist mit hohen Stiefeln und wie sein rechter Nebenmann mit einem gegürteten Untergewande bekleidet, über welchem ein kurzer Mantel befestigt ist; in der rechten Hand hält er eine kurze Peitsche. Ihm zur Linken trabt ein auf der Platte vollständig sichtbarer Reiter, welcher sich nach seinem Hintermanne umwendet, während er die rechte Hand begütigend auf den Hals seines unruhigen Pferdes legt. Ueber den Nacken hängt ihm der Petasos mit breitem Rande herab und sein Oberkörper ist mit einem Mantel bedeckt. Der dritte Reiter endlich wird von den beiden andern fast ganz verdeckt; sein Kopf nebst einem Teile der Chlamys füllt den Raum zwischen dem vorgenannten Jüngling und seines Pferdes Kopf, von dem Pferde erblickt man nur Teile des Kopfes und der Hinterbeine.

Der Mantel des zuerst beschriebenen Jünglings zeigt verschiedene Unregelmässigkeiten. Zunächst die Art, wie er geknüpft ist. Während man bei den andern Reitern, welche dieselbe Tracht haben, genau zu erkennen vermag, wie und wo der Mantel zusammengehalten wird, gehen hier die Enden desselben unklar ineinander über. Vergleicht man beispielsweise an demselben Nordfries die Figuren 120, 125, 126, 131, so fällt der Unterschied ohne weiteres in die Augen; bei ihnen geht die Chlamys von der Stelle, wo die beiden Zipfel geheftet sind, sofort scharf und deutlich nach

rechts und links auseinander, und auch sonst ist die Kleidung möglichst genau charakterisiert [1]).

Ueberdies ist bei unserem Reiter der Mantel so angeordnet, dass der Verknüpfungspunkt anstatt auf der Brust aufzuliegen, sich in grösserem Abstande von derselben befindet. Auch hierfür lässt sich aus dem Parthenonfries kein genau entsprechendes Beispiel aufweisen; bei einer solchen Art der Befestigung natürlich, denn das nach hinten herunterziehende Gewicht des Mantels wird immer bewirken, dass derselbe auf der Brust fest und straff ansitzt.

Hierzu kommt ein anderes. Der Mantel setzt sich hinter dem Kopfe des Jünglings über der Mähne des folgenden Pferdes in grossem Bogen fort; aber, da das Pferd sich noch in ruhiger Gangart befindet, ist es nicht gerechtfertigt, dass sich der Mantel hoch aufbauscht, und wollte man andrerseits denken, dass ein plötzlicher Windstoss das Gewand erfasst habe, so sollte man erwarten, dass es frei in der Luft flattert, wie es sonst der Fall zu sein pflegt [2]).

Solche Unregelmässigkeiten werden nicht kurzweg als Nachlässigkeiten des Verfertigers dieser Platte bezeichnet werden können. Es muss ein tieferer Erklärungsgrund gesucht werden, und in der That lässt sich ein solcher finden.



Setzt man von dem Punkte an, wo der sich hoch aufbauschende Mantel von Fig. 127 hinter dem Pferde von Fig. 129 verschwindet, den

[1]) Vgl. Michaelis Taf. 13 Fig. 115. 129 u. a.

[2]) Man vergleiche Michaelis Taf. 9 Fig. 2. 8. 14. 15. Taf. 10 Fig. 3. 11. 74. Ein ähnlicher Wurf des Mantels wie auf unserer Platte ist nirgends zu finden.

Hals und Kopf des Pferdes 129 nicht in der Richtung fort, welche er jetzt hat, sondern in derjenigen, welche durch den Kontur des Mantels von Fig. 127 vorgezeichnet wird, so wird ersichtlich, dass dieser mit den Umrissen eines Pferdekopfes die überraschendste Aehnlichkeit hat. Die Linie vom Kopfe des Reiters 127 schräg herab läuft dem Pferdekopf 129 geradezu parallel; in der Rundung des Mantels vor der Brust erkennt man die Stirnhaare des Pferdes wieder (vgl. Taf. 13. 115, 116, 121, 123); die Stelle, wo das Auge des Pferdes gewesen sein muss, meint man am Original noch deutlich zu sehen: der scharfe untere Saum des Mantels entspricht in seinem ersten Teile genau der Linie, welche den Ober- und Unterkiefer des Pferdes 129 von einander trennt; der Bogen, welchen der Mantel im Rücken des Jünglings 127 bildet, bezeichnet die Mähne. Es ist hiernach sehr wahrscheinlich, dass in der That an Stelle des Mantels sich früher ein Pferdekopf befunden hat und zwar derjenige des jetzigen Pferdes 129. Auf diese Weise lassen sich die vorher besprochenen Mängel in der Arbeit des Mantels leicht und einfach erklären. Der Verfertiger der Platte hatte nach seiner Skizze die Mähne des Rosses in kühnem Schwunge zu weit nach vorn fortgesetzt und danach das ganze Vorderteil des Pferdes zu gross angelegt. Nachdem er die Umrisse in den Marmor hineingearbeitet hatte, musste ihm die Proportionslosigkeit seines Werkes klar werden und er musste, wenn er nicht die ganze Platte, die sich schon an Ort und Stelle befand und vielleicht schon ziemlich weit ausgearbeitet war, verlieren wollte, nach einer möglichst einfachen Abhilfe suchen. Diese bot sich dann, indem er den Mantel aus dem ursprünglichen Pferdekopf herausarbeitete. Die Oberfläche des Pferdekopfes war ursprünglich, besonders bei den oberen Teilen, gewiss weit höher. Die schwierigste Aufgabe war es, den Kopf des Jünglings, der vorher nur zu zwei Dritteilen sichtbar war, zu vervollständigen und man glaubt, die Spuren dieses Verfahrens noch jetzt bemerken zu können. Denn während der obere Teil des Kopfes, wie man nach den Resten urteilen muss, sehr weit aus dem Reliefgrunde heraustrat, weicht von der Linie an, welche die ursprüngliche Mähne gebildet haben würde, das Untergesicht ziemlich stark zurück, weil eben die schon bearbeitete Fläche eine grössere Erhebung nicht mehr zuliess. Spuren der Ueberarbeitung finden sich aber auch sonst noch.

Es ist bei dem Fries des Parthenon wohl durchgängig das Prinzip innegehalten worden, dass man die oberen Teile des Reliefs, besonders aber die Köpfe der Menschen und Pferde, um dieselben besser sichtbar zu machen, besonders weit aus der Reliefläche heraustreten liess, indem man die Grundfläche vertiefte. Auch in den Fällen, wo zwei Flächen übereinander geschoben sind, schneiden die Ränder scharf und tief ein[3]. Von diesem

[3]) Vgl. Michaelis, Parthenon S. 203 fg.

Grundsatze ist der Verfertiger unserer Platte durch den Mantel gezwungen abgegangen. Der Kopf des Pferdes 129 geht beinahe unmerklich in den Mantel von 127 über. Erhöhen konnte er die Fläche nicht mehr, ebenso wenig aber tiefer hineinarbeiten, weil der unter dem Mantel befindliche Arm des Jünglings solches Verfahren verbot. Wäre er hier tiefer in den Marmor hineingegangen, so würde die Schulter des Reiters verloren gegangen sein. Die untere Hälfte des Pferdekopfes indessen, wo ein solcher Zwang nicht vorlag, ist der Regel entsprechend gearbeitet und hebt sich weit vom Grunde ab. Und ganz dieselbe Erscheinung kehrt am Halse des Pferdes wieder. Derjenige Teil des Halses nämlich, welchen der jetzige und der frühere Pferdekopf gemeinsam haben, d. i. das Stück vom Kopfe von 128 bis zum Ansatz des Mantels, ist tief in den Marmor hineingearbeitet, der übrige Teil der Mähne aber hebt sich nur sehr undeutlich von dem darunter befindlichen Mantel des Reiters ab. Es war nicht mehr möglich, die Mähne des Pferdes höher heraustreten zu lassen und ein weiteres Abarbeiten des Mantelbausches empfahl sich nicht, da derselbe sonst kaum sichtbar gewesen wäre und zugleich der Zusammenhang mit dem Mantelteile vor der Brust zerrissen worden wäre.

Michaelis [4]) findet es auffallend, dass die beiden Jünglinge 126 und 127 vollkommen die nämliche Kleidung haben. Vielleicht ist der Künstler durch die schwierige Aufgabe der Umarbeitung veranlasst worden, auch in diesem Punkte von dem gewöhnlichen Gebrauch abzugehen.

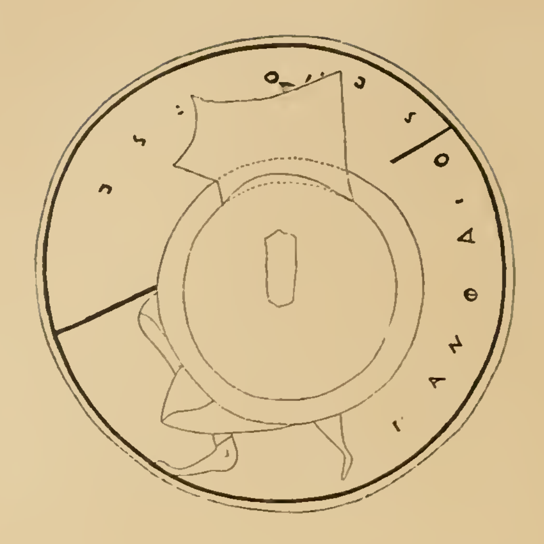
Nicht ohne Bedeutung erscheint es in diesem Zusammenhange, dass dieser Teil des Frieses auch sonst einen weniger sorgfältigen Eindruck macht als andere. Von dem Reiter 130 ist überhaupt nichts sichtbar ausser der einen rechten Hand, welche den Zügel führte. Der Schweif des Pferdes 125 ist auf der folgenden Platte, scheint es, nicht fortgesetzt [5]).

Versehen, wie das besprochene, sind bei der Ausdehnung des Frieses nur allzu leicht denkbar und es ist anzunehmen, dass solche noch in grösserer Anzahl begangen worden sind; indessen sie wurden in so geschickter Weise verwischt und beseitigt, dass sie das Auge des Beschauers weiterhin nicht empfindlich berührten.

---

[4]) Parthenon S. 251.

[5]) Parthenon S. 251. Michaelis giebt an, dass auch das rechte Vorderbein des Pferdes 127 fehlt. Es lässt sich dasselbe indessen am Originale noch erkennen; ganz gesichert ist auch das Fehlen des Pferdeschweifes nicht, da die Platte an dieser Stelle gerade stark zerstört ist.



Eine Pamphaiosschale des Bonner Provinzialmuseums.

Von

Alfred Körte.

Von den 28 Gefässen des Pamphaios, welche Klein in den „Vasen mit Meistersignaturen“ [2] S. 87 ff. namhaft macht, ist eine verhältnismässig bedeutende Anzahl publiziert (12), darunter eins, das neben Pamphaios als Töpfer Epiktet als Maler nennt (Nr. 11 Klein. Gerhard A. V. 272). Die meisten der veröffentlichten Gefässe gehören der rotfigurigen Technik an, nur zwei der schwarzfigurigen (Nr. 1 Klein, Wiener Vorl. D. 6 und Nr. 5 Klein. Mus. Gregor. II 66, 4, Panofka, Vasenbildner Pamphaios Taf. I 4, 5); ein anderes (Nr. 6 Klein, Archäol. Zeit. 1884 Taf. 16, 1) zeigt schwarze Zeichnung auf weissem Grunde. Die Lücke zwischen den strengen, sorgfältig gezeichneten Gefässen der älteren Technik und den freieren nachlässigen der jüngeren ist bisher durch kein sicheres publiziertes Beispiel ausgefüllt, die einzige veröffentlichte Schale, welche rote und schwarze Figuren verbindet, trägt vielleicht den Namen des Pamphaios mit Unrecht (Nr. 8 Klein. Mus. Gregor. II 69, 4. Klein, Euphronios [2] p. 291). Es erscheint mir daher die Veröffentlichung einer bisher noch unbekannten Schale rot- und schwarzfiguriger Technik als ein nicht ganz unwichtiger Beitrag zur Kenntnis dieses Meisters, der ja freilich kein hervorragendes persönliches Interesse erwecken kann, aber als Typus der Meister geringeren Schlages seine Bedeutung für die Geschichte der Vasenmalerei hat.

Das hier abgebildete Gefäss befindet sich im königlichen Provinzialmuseum zu Bonn, in dessen Besitz es vor längeren Jahren durch Schenkung des Herrn Professor Heimsoeth gelangte. Dieser besass es aus dem Nachlass der Frau Mertens-Schaafhausen, welche es vermutlich in Italien erworben hat. Es ist also anzunehmen, dass die Schale, wie alle Gefässe des Pamphaios, deren Fundort bekannt ist, aus Vulci oder einem benachbarten Orte Etruriens stammt.

Unter den überwiegend römischen Altertümern des Provinzialmuseums, das sich zudem seit Jahren mit provisorischen Räumen behelfen muss, entging die Schale den Augen der Besucher und blieb daher auch Klein unbekannt. Erst vor anderthalb Jahren bemerkte sie R. Kekulé in ihrer Verborgenheit und entlieh sie von dem Direktor J. Klein auf einige Zeit für das akademische Kunstmuseum. Die leider ziemlich schlecht erhaltene Schale war durch starke Uebermalungen entstellt, und eine vorsichtige Reinigung, welche vorzunehmen mir gestattet wurde, ergab ein wesentlich verändertes Bild, namentlich der einen Aussenseite.

Die Schale hat einen Durchmesser von 30 cm und eine Höhe von 13 cm, der Fuss ist niedrig und ziemlich breit, die Schale selbst tief. Das Gefäss ist aus vielen Stücken zusammengesetzt, kleine Lücken sind mit Gips ausgefüllt.

Das Innenbild zeigt einen Krieger, der hinter seinem Schilde kauert. Der grosse runde Schild lässt von seiner Gestalt nur die mit Beinschienen gerüsteten Unterschenkel sehen. Der vermutlich behelmte Kopf kann sich nur wenig über den Schildrand erhoben haben, leider ist gerade hier ein grösseres Stück ausgebrochen, so dass nichts von ihm erhalten ist. Ein kleiner, auch in der Abbildung sichtbarer Firnisrest zwischen den Buchstaben Π und O der Umschrift scheint mir ein zufällig verspritzter Firnistropfen, nicht etwa die Spitze des Helmes zu sein. Ueber der Schulter trägt der Krieger die lange Lanze. Der Rand des Schildes ist rot, auf der Schildfläche erschien bei der Reinigung unter dem modernen Firniss, mit dem namentlich das eingesetzte Stück dick überschmiert war, ein Rest des Schildzeichens in weisser Deckfarbe. Der formlose Stumpf ist wohl der Rest eines im Knie gebogenen Beins, wie es sich so oft auf Schilden findet. In der Umschrift ΠΑΝΦΑΙΟϟ ΕΠΟ[ΙΕ]ϟΕ fehlt beidemal dem E der Mittelquerstrich, eine Nachlässigkeit, die selten aber doch nicht ohne Beispiel ist, vgl. Furtwängler, Vas. des Berl. Mus. 1762. Gerhard A. V. Taf. 12.

Aussen zeigt die Schale neben den beiden Henkeln je zwei Palmetten der gewöhnlichen Form, dann folgen die Augen und zwischen diesen je eine Jünglingsfigur.

A. Der Jüngling auf der einen Seite ist im ganzen gut erhalten, ergänzt, und zwar sehr schlecht, ist nur der hintere Kontur des rechten Unter-

schenkels mit dem ganz unförmlichen Fuss. Der Kopf ist etwas zerstört und war übermalt. Der Jüngling läuft mit lebhaft erhobener Rechten nach rechts, dreht aber den Kopf mit ziemlich starker Beugung nach links.



Sein mit Punkten gemustertes Gewand ist in schmalen Streifen um den Leib geschlungen und fällt von der linken Schulter in langen Zipfeln nach vorn und hinten herab.

Das Grundmotiv dieser Gewandanordnung ist überaus häufig, allein ich habe ein genau übereinstimmendes Beispiel nicht finden können. In der Regel bedeckt das von der Schulter nach beiden Seiten herabfallende Gewand einen grösseren Teil des Leibes und einen Oberschenkel und ist nicht wie hier bindenartig schmal gelegt.

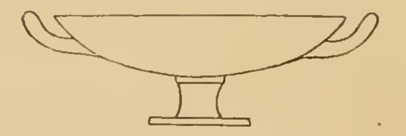
B. Der Jüngling auf der andern Seite hat durch Zerstörung und Uebermalung stark gelitten. Der Zusammensetzer hatte unter Benutzung der Brüche den ganzen Oberkörper und den linken Arm in einen Mantel gehüllt, dessen Spuren sich nur mit Mühe entfernen liessen. Ergänzt sind beide Beine vom Knie abwärts. Auch dieser Jüngling läuft mit rückwärts gewendetem Kopfe nach rechts, sein Oberkörper ist mehr von vorn gezeichnet als der des Gegenbildes. Die Rechte ist erhoben, die stark zerstörte Linke hält eine Schale. Spuren des im Ellenbogen in spitzem Winkel gebogenen Arms und der geschlossenen Hand sowie der Schalenrand sind in der Abbildung deutlich sichtbar. Das nicht ganz sicher zu begrenzende Haar scheint voller und länger gewesen zu sein als das des Gegenbildes. Es durchzieht dasselbe eine rote Binde. Das Gewand fällt vom rechten Oberarm in langem Zipfel herab, ist hinter dem Rücken entlang gezogen und dann über den linken Oberarm geworfen, eine sehr beliebte Anordnung bei bewegten Figuren dieses Stils. Die linke Seite der Figur vom Unterarm abwärts bis zum Oberschenkel hat besonders gelitten, von den verschiedenen Linien, die der Zeichner hier angegeben hat, scheint mir bei wiederholter Nachprüfung nur die senkrechte über dem Kontur des Oberschenkels sicher antik.

Die nächste Analogie für die Schale bietet unter den publizierten Gefässen, die des Pamphaios Namen tragen, die Schale des Museo Gregoriano (Nr. 8 Klein, abgeb. Mus. Gregor. II 69, 4; Klein. Euphronios[2] pag. 291), doch ist gerade diese unserem Meister nicht sicher zuzusprechen. Der Herausgeber des Museo Gregoriano bemerkt: *La tazza è ristaurata su piede non suo come rilevasi alla epigrafe de* ΠΑΝΘΑΙΟΣ *che è di paleografia ben diversa da quella dell interno della tazza.* Könnte nicht vielleicht diese Verschiedenheit der Schrift durch die grössere oder geringere Unbequemlichkeit hervorgerufen sein, die der Ort der Anbringung dem Maler bereitete? Die Technik und der Stil der Schale passen jedenfalls genau zu dem Zeugnis des Fusses. Leider ist bisher von den Schalen rot- und schwarzfiguriger Technik eine so ungemein kleine Zahl veröffentlicht worden — von denen mit Meisternamen, soviel ich sehe, nur eine des Epiktet (Nr. 1 Klein, Arch. Zeit. 1885, Taf. 16) —, dass ich nicht weiss, ob die starke Aehnlichkeit mit unserer Schale nicht vielleicht vielen Gefässen dieser Technik gemeinsam ist. Zu bemerken ist, dass der stabschwingende Jüngling auf der Schale des Museo Gregoriano eine ziemlich genaue Replik einer Figur ist, welche Epiktet auf eine von Pamphaios gefertigte Schale malte (Klein, Epiktet Nr. 7, Gerhard, A. V. Taf. 272). Von derselben Schale des Epiktet entlehnte Pamphaios die freilich weit weniger charakteristische Gestalt eines Flötenbläsers (Nr. 13 Klein, Wien. Vorl. D 5).

Vergleichen wir unsere Schale mit den übrigen sicheren Gefässen unseres Meisters, so reiht sie sich nach oben und unten vortrefflich ein: gegenüber den schwarzfigurigen Gefässen des Pamphaios (z. B. Nr. 5 Klein, Mus. Gregor. II 66, 4, 5, Panofka, Vasenbildner Pamphaios Taf. I 4 und 5) finden wir eine grössere Freiheit der Bewegungen bei geringerer Sorgfalt in der Angabe der Einzelheiten, neben der grossen Mehrzahl der späteren rotfigurigen Schalen erscheinen unsere Jünglingsfiguren feiner und sorgfältiger. Der grosse Abstand in den Werken des Pamphaios, von der streng archaischen Zierlichkeit der Nummer 1 bis beispielsweise zu der Kyknosvase (Nr. 13 Klein, Wien. Vorl. D 5) legt gerade bei unserem stets mit ἐποίησεν signierenden Meister den Gedanken an verschiedene Maler nahe (vgl. O. Jahn, Vasensammlung König Ludwigs S. CLXXVI). Dennoch möchte ich Klein beistimmen, der dieser Ansicht entgegentritt (Euphronios[2] S. 43, Meistersign. S. 19 f.). So ungleich die verschiedenen Stufen sind, die wir unter Pamphaios' Gefässen wahrnehmen, so sind doch die verschiedenen Exemplare einer Stufe, namentlich die zahlreichen der letzten, unter sich durchaus gleichartig. Gerade das eine aus der Reihe herausfallende Stück, die schöne Schale Nr. 20 (Gerhard A. V. Taf. 21 f. Panofka Taf. 4), in deren Aussenbildern Klein Euphronios' Hand erkannte, lässt die Aehnlichkeit der übrigen um so deutlicher hervortreten. Ueberall gewahren wir das Unvermögen, den Raum zu füllen, die Zusammenstellung heterogener Elemente, die Entlehnung fremder Motive.

Die beschränkte Begabung des Pamphaios liess ihn wohl den Uebergang von der schwarzfigurigen Technik zu den einzelnen roten Figuren zwischen Augen mit glücklichem Gelingen mitmachen, aber für die grösseren Anforderungen, welche die rotfigurige Schale nach Aufgeben der Augen namentlich an das Kompositionstalent der Maler stellte, reichte seine Kraft nicht aus. Wie quält er sich beispielsweise in der Schale Nr. 18 Klein (Wien. Vorl. D 5), mit der weit gespreizten Figur des Dionysos und seinen beiden Silenen den Ansprüchen des Raumes genug zu thun, aber vergebens, zwei Flügelrosse müssen aushelfen. In dem fruchtlosen Streben, es den bedeutenderen Vertretern der neuen Technik gleich zu thun, scheinen ihm auch seine bescheidenen früheren Vorzüge verloren gegangen zu sein, auch die einzelnen Figuren werden flüchtig und matt.

Die rot- und schwarzfigurige Schale, sowie die nahe verwandte rotfigurige mit Augen sind das Gebiet, das seinen Kräften am besten entsprach. Dafür sind die sorgfältigen, lebhaft und nicht ohne Anmut bewegten Figuren der Bonner Schale ein deutlicher Beleg.



Eine verschollene Pallas Athena des Sandro Botticelli.

Von

Hermann Ulmann.

Während wir über die archäologischen Studien Ghirlandajos und Filippino Lippis eingehend von Vasari unterrichtet werden [1], vermögen wir keine litterarische Quelle anzuführen, wo von einem Studium oder einer bewussten Nachahmung der Antike bei Botticelli die Rede wäre. Und doch ist gerade letzterer der Maler antiker Darstellungen „par excellence" geworden und sein Opus umfasst eine stattliche Galerie mythologischer Gegenstände [2].

Der Schöpfer jener unsterblichen Werke wie der „Allegorie des Frühlings" [3], der „Geburt der Venus" [4], sollte er in keinem Zusammenhange mit der Formenwelt der Antike gestanden, seine Anregungen nicht aus

---

[1]) Vasari ed. Milanesi III 271, III 462.

[2]) Unter den von Sandro dem antiken Sagenkreise entlehnten Darstellungen seien hier genannt: Florenz: Allegorie des Frühlings, Geburt der Venus, Allegorie der Verleumdung nach Apelles. Berlin, Museum: Einzelgestalt der Venus. London, Nat. Gall.: Venus mit Amoretten. Mars und Venus mit Pansputten. Paris, Louvre: Venus mit Amoretten. Chantilly, Sammlung des Duc d'Aumale: Allegorie der Fruchtbarkeit. Ausserdem werden noch erwähnt in England, Liverpool Royal Institution: Odysseus und die Sirenen, ausgestellt Manchester 1857 N. 74. vgl. W. Bürger, Trésors d'Art en Angleterre 2 ed. 1865 p. 20; im Besitze von Miss Hannah de Rothschild: die Allegorien der vier Jahreszeiten, vgl. Ausstellung der Werke alter Meister Manchester 1878. Dazu kommen noch die halb antik halb christlichen Allegorien der Fortitudo in den Uffizien, des Trivium und Quatrivium auf den Fresken aus der Villa Lemmi im Louvre, ausserdem die wohl sämtlich der Werkstatt Botticellis oder ihm nahestehenden untergeordneten Künstlern angehörigen Triumphe des Petrarca im Oratorio St. Ansano bei Fiesole, im Museum zu Turin u. a. m. Auch die zahlreichen im Stile Botticellis gehaltenen, meist dem Baccio Baldini zugeschriebenen Stiche mögen hier erwähnt werden.

[3]) Florenz, Akademie d. bild. Künste, Saal V N. 26.

[4]) Uffizien N. 39.

dem unversiegbaren Born klassischer Denkmäler geschöpft haben? Sandro ist hierin der eigentliche Repräsentant der Florentiner Frührenaissance.

Mit überraschender Schnelligkeit hatte die humanistische Bildung ihren Triumphzug durch Italien gehalten. Eine Flut neuer Vorstellungen, eine fremde Gestaltenwelt war plötzlich an die Stelle althergebrachter Begriffe, traditioneller Formen getreten. Wie durch Zauberschlag war die neue Welt entstanden. Gelehrte, Dichter und Künstler wetteiferten untereinander, dieselbe mit ihren Werken zu schmücken und so herrlich wie möglich zu gestalten. Unter ihnen nimmt Sandro Botticelli eine hervorragende Stellung ein. Durch seine engen Beziehungen zu den Medici und dem sie umgebenden Gelehrtenkreis war er mitten in das humanistische Treiben von Florenz gezogen worden. Mächtig angeregt durch die neuen Anschauungen, welche jenes „rinascimento" längst entschwundener Zeiten hervorbrachte, suchte er als wahrer Künstler auch für die neuen Begriffe eine neue Form zu schaffen.

Botticelli sowie manchem anderen seiner Zeitgenossen kam es gar nicht in den Sinn, dass die ihnen so fremd und wunderbar erscheinenden Vorstellungen des klassischen Altertums bereits einmal ihre vollendete Form und Ausbildung erhalten hatten, dass man diese zum Vorbild nehmen müsse, wenn man jenen gerecht werden wollte. Dass jene marmorne Welt, die man plötzlich aus langer Grabeshaft zu neuem Leben erstehen sah, bereits die reinste Form zeigte, deren der menschliche Geist zur Verkörperung jener Ideen fähig gewesen war, wurde ihnen nicht klar. Weit entfernt, sich nun ganz und gar der antiken Kunst in die Arme zu werfen, sind sie sich in ihrem freudigen Schaffensdrange gar nicht des grossen Abstandes bewusst, der ihre Werke von jenen Gebilden trennt. Aber diese naive Auffassungsweise, diese selbständige Stellung der Antike gegenüber, welche die Florentiner Künstler des Quattrocento im Gegensatz zur Schule von Padua charakterisiert, ist gerade das, was uns in ihren Werken so fesselt. Auch unter den Florentiner Künstlern in der zweiten Hälfte des Quattrocento lassen sich zwei Gruppen scheiden. Bei den einen spricht sich das Verhältnis zur Antike in äusseren Formen, in der Wahl der Ornamente und der Architektur aus, bei der anderen zeigt es sich in der Wahl der Gegenstände. Zu der ersteren Gruppe gehören als Hauptvertreter Ghirlandajo und Filippino Lippi, zu der letzteren Antonio Pollajuolo, Botticelli und Piero di Cosimo. Jene ahmen die Antike in Aeusserlichkeiten nach, diese suchen ihr innerstes Wesen zu erfassen, ihr eine neue Gestaltenwelt nachzuschaffen, jene studieren vor allem die Denkmäler, diese schöpfen ihre Anregungen aus der klassischen Litteratur.

Während Ghirlandajo und vor allem Filippino die antiken Bauten Roms immer von neuem auf den Hintergründen ihrer Bilder anbringen und die ganze Gelehrsamkeit ihrer archäologischen Studien in getreu

kopierten Reliefs und lateinischen Inschriften auf Triumphbögen und Sarkophagen mit wohlberechnetem Stolze dem Beschauer vor Augen führen, betrachtet Sandro die Antike mehr mit laienhafter Freude, sucht sich überall das ihm gefällig und anmutig Erscheinende heraus, verquickt es mit seinem eigenen Formgefühl und schafft daraus eine neue, eigenartige Gestaltenwelt. So wird er denn der Schöpfer jener märchenhaften Wesen, die mehr seinen Madonnen und Engeln als antiken Gottheiten gleichen und in ihrer poetischen Erscheinung und vollendeten Grazie stets von neuem den Sinn des Beschauers bestricken. Seine Gestalten sind Schöpfungen seiner Phantasie, und von ihrer antik-mythologischen Herkunft ist ihnen nur eben so viel geblieben, um erkennen zu lassen, was der Künstler durch sie hat darstellen wollen.

Unter den Werken Botticellis führt Vasari zwei Bilder mythologisch-allegorischen Inhalts an, deren Existenz nachzuweisen bis jetzt noch nicht gelungen ist. Er berichtet von ihnen mit folgenden Worten [5]: Im Hause der Medici arbeitete er für Lorenzo den Alten vielerlei und hauptsächlich eine Pallas über einem Wappen aus abgehauenen Aesten, welche Feuer auswerfen; dieselbe malte er in natürlicher Grösse. Dann heisst es weiter unten [6], wo Vasari von den in der Garderobe des Herzogs Cosimo befindlichen Kunstschätzen spricht: Am selbigen Ort ist ebenfalls von der Hand Sandros ein Bacchus, welcher mit beiden Händen eine Schale hoch hebt und an den Mund führt.

Was den Bacchus anbelangt, so können wir uns aus der Erzählung des Biographen ja ein ungefähres Bild von dieser von Botticelli geschaffenen Gestalt machen; bei der Beschreibung der Pallas aber fasst sich Vasari so kurz und ist ausserdem in seinen Ausdrücken so wenig klar, dass es unmöglich sein würde, ohne irgend welche andere Anhaltspunkte einen Begriff von diesem Werke zu bekommen. Zum Glück besitzen wir solche Anhaltspunkte, vermittelst deren wir das verlorene Werk rekonstruieren können.

Eugène Müntz hat kürzlich einen gestickten Teppich publiziert, der sich im Besitze des Grafen von Baudreuil befinden soll [7]. Dargestellt ist folgendes:

---

[5]) Vas. III. 312: *In casa Medici a Lorenzo vecchio lavorò molte cose: e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi che buttavano fuoco; la quale dipinse grande quanto il vivo.* Was Vasari unter dieser impresa versteht, ist nicht klar. Wahrscheinlich war dieselbe ein allegorisches Wappen oder eine Art Devise, die sich auf dem Bilde unterhalb der Figur der Athena befand. Ebenso beschreibt der von Vasari ganz abhängige Borghini in „il Riposo" d. Bild: *e particolarmente una Pallade sopra una impresa di bronconi, che gittan fuoco, grande quanto il naturale.*

[6]) Vas. III, 322: *Nel medesimo luogo è, similmente di man di Sandro, un Bacco che alzando con ambe le mani un barile, se lo pone a bocca.*

[7]) Histoire de l'Art pendant la Renaissance par Eugène Müntz. I. Italie. Les Primitifs. Paris, Librairie Hachette et Cie. 1889. Die farbige Abbildung bildet das Titelblatt.

Auf felsigem Boden, dem im Hintergrunde einige Blumen entsprossen, schreitet von rechts nach links eine fast ganz in Vorderansicht gesehene weibliche Gestalt einher. Langes goldblondes Haar umwallt das Haupt, während über der Stirn zwei Flechten von einer edelsteingeschmückten Agraffe zusammengehalten werden. Ein weites, flatterndes, unter dem Busen von einem Gürtel gehaltenes, mit goldener Kante eingefasstes weisses Gewand hüllt die schlanken Glieder ein. Rote, die Zehen freilassende Stiefel bedecken einen Teil der Beine. In der Rechten trägt das Weib einen Helm, in der Linken einen Oelzweig. Rechts neben der Gestalt hängt an einem Baumstumpfe ein mit dem Medusenhaupte geschmückter Schild, links ist an einer Stechpalme ein Panzer befestigt. Um deren Stamm windet sich ein rotes Band mit der Devise: *Sub sole sub umbra virens.* Die Deutung des hier Dargestellten giebt eine eingewebte Inschrifttafel oben in der rechten Ecke des Teppichs. Die Inschrift lautet:

Ex capite etherei
Nata sum Jovis
Alma Minerva
Mortales cunctis
Artibus erudiens.

Daneben befindet sich noch ein Wappen*), darüber eine Mitra mit Bischofsstab. Eingerahmt wird das Ganze von einem aus Stechpalme, gekrönten Herzen und dem roten Bande mit der oben erwähnten Devise gebildeten Ornamente.

Bereits beim ersten Anblick dieses Teppichs drängt sich der Gedanke an Botticelli unabweisbar auf, und bei näherem Vergleiche mit anderen Werken des Künstlers finden wir hier auch das gleiche Modell, denselben Typus, den wir aus der „Allegorie des Frühlings“, der „Geburt der Venus“, der „Verleumdung nach Apelles“ und manchen anderen Bildern kennen. Ein Typus, der in seiner bestimmten Ausbildung sich erst in Werken Sandros aus dem Anfange der achtziger Jahre findet, d. h. in den Fresken der sixtinischen Kapelle diejenige Form annimmt, die in den unmittelbar darauf geschaffenen Werken, vor allem in den Köpfen der drei Grazien auf

Die Unterschrift lautet: *Tappisserie italienne à sujet allégorique fin du XVe ou commencement du XVIe siècle.* Auf Seite 718 fasst Müntz sein Urteil über diesen Teppich in folgenden Worten zusammen: *Vers la fin du quinzième siècle seulement, nous trouverons des tapisseries dont le style aussi bien que la technique trahissent une origine italienne: de ce nombre est la belle pièce allégorique dans le style de Botticelli, reproduite au début de ce volume (collection de M. de Baudreuil).*

*) Das zweifeldrige mit blau und weissen horizontal gelegten Balken versehene Wappen zeigt drei gekrönte rote Herzen auf weissem und vier weisse Lilien auf blauem Felde, ausserdem noch eine Art von Kreuz auf weissem Felde. Welcher Familie dieses Wappen angehört, vermag ich nicht zu sagen. Unter den bei Litta angeführten italienischen ist es nicht zu finden.

dem „Frühling“ und der Venus auf „der Geburt der Venus“ bis zu einer idealen Verklärung gesteigert wird.

Es herrscht im allgemeinen die Ansicht, dass Botticelli sowohl bei seinen Madonnen als auch bei seinen mythologisch-allegorischen Frauengestalten stets denselben Typus sklavisch wiederhole [9]). Dieser nur auf oberflächlicher Betrachtung der Kunstwerke basierenden Annahme haben wir auch die Verwirrung zu danken, die in bezug auf die Datierung der Botticellischen Werke in allen Handbüchern herrscht. Zugegeben allerdings, dass Sandro, in höherem Masse wie fast alle seine Zeitgenossen, ein sehr stark ausgeprägtes Schönheitsideal zeigt, das ihn stets bei der Schöpfung seiner weiblichen Gestalten beherrscht, so kann doch nur ein Laienauge darin ein ewiges Einerlei sehen. Der Grund dieser falschen Annahme ist wohl hauptsächlich darin zu suchen, dass bis jetzt den Jugendwerken Botticellis zu wenig Aufmerksamkeit zugewendet worden ist, ja, dass man sich überhaupt keine Mühe genommen hat, dessen Opus einmal chronologisch zu ordnen und den Entwickelungsgang des Künstlers an der Hand seiner Werke zu konstatieren. Allerdings ein ziemlich schwieriges Unternehmen bei einem Maler, der niemals [10]) ein Bild bezeichnet und über dessen Arbeiten im Vergleich zu seinen Zeitgenossen so wenig urkundliches Material vorhanden ist. Aber sprechen die Werke selbst nicht deutlich genug? Wenn man von Bildern Sandros wie seinen beiden frühen Madonnen in den Uffizien [11]) oder ebenfalls seiner Jugendzeit angehörenden Werken wie der „Fortitudo“ [12]) oder der heimkehrenden Judith [13]) ausgeht, so ist der Unterschied zwischen den hier, Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre, herrschenden Formen und Typen und dem Schönheitsideale, welches auf den ungefähr ein Jahrzehnt später entstandenen Bildern wie der „Madonna das Magnificat schreibend“ [14]) oder der „Allegorie des Frühlings“ [15]) sich findet, für jedes einigermassen gebildete Auge unverkennbar. Dass aber wieder zwischen Bildern, wie den zuletzt genannten und Werken wie der Beweinung Christi in München [16]), der Verkündigung aus St. Maddalena

---

[9]) Vor allen Rumohr in seinen „Italienischen Forschungen“ stellt Botticelli als vollständigen Manieristen hin und beurteilt ihn überhaupt viel zu hart.

[10]) Nur auf der jetzt in der National Gallery (N. 1034) befindlichen, aus der Sammlung Fuller Maitland stammenden Geburt Christi berichtet eine griechische Inschrift, dass dieses Bild am Ende des Jahres 1500 unter den Wirren Italiens von Alessandro gemalt sei. Vgl. über den Sinn der ganzen Aufschrift Sidney Colvin in der Academy vom 15. Februar 1871.

[11]) N. 33 u. 1303.

[12]) Uffizien 1299.

[13]) Uffizien 1156.

[14]) Uffizien 1267.

[15]) Akademie Saal V N. 26.

[16]) Alte Pinakothek 1010.



de' Pazzi [17]), der Madonna das Kind dem kleinen Johannes zum Kuss reichend [18]) u. a. m. eine geraume Spanne Zeit liegt, während deren Sandro durch seine Anhängerschaft an Savanarola ein ganz anderer Mensch wurde, wird ebenfalls jedem einleuchten. Das Unglück ist nur, dass Botticelli bei der sicherlich starken Nachfrage nach seinen Bildern ein grösseres Atelier beschäftigen musste, und dass die meistens sehr minderwertigen Werkstattsarbeiten noch heute so vielfach unter dem Namen des Meisters selbst gehen und doch nichts anderes sind als hohle Abklatsche seiner idealen Schöpfungen.

Die Annahme, in der Athena auf dem Teppich eine Nachbildung eines Werkes des Botticelli zu sehen, wird durch folgenden Umstand zur Gewissheit erhoben. In der Handzeichnungsammlung der Uffizien [19]) befindet sich ein Blatt, welches sowohl die alte Bezeichnung Botticelli trägt, als auch unzweifelhaft die Hand unseres Künstlers zeigt. Die auf rötlich getöntem Papier mit Feder umrissene und mit dem Pinsel ausgetuschte Zeichnung stellt eine fast ganz in Vorderansicht gehaltene weibliche Gestalt dar, wie sie in der Linken einen Oelzweig, in der Rechten einen unkenntlichen Gegenstand haltend, von rechts nach links einherschreitet. Langes Haar schmückt das Haupt, ein leichtes, unter dem Busen von einem Bande gehaltenes Gewand umflattert die schlanken Glieder, an den Füssen trägt sie Halbstiefel. Ein Vergleich mit der Figur auf dem Teppich zeigt, dass wir hier den Entwurf zu der Athena besitzen. Der unkenntliche Gegenstand in der Rechten des Weibes ist der vordere Teil des Helmes, dessen andere Hälfte bei Beschneidung des Blattes weggefallen ist. Mit Ausnahme des Kopfes, der auf der Zeichnung vom Künstler zweimal geändert worden ist, herrscht bis ins kleinste Detail hinein peinlichste Uebereinstimmung zwischen der Zeichnung und der Ausführung auf dem Teppich. Ein wichtiger Faktor ist noch der, dass der Grund des Blattes mit einem Quadratnetz überzogen und die Konturen durchstochen sind, ein Beweis, dass die Zeichnung bestimmt war, in grösserem Massstabe auf Holz oder Leinwand übertragen zu werden.

Es bleibt uns noch die Frage zu erörtern, ob diese Athena auf dem Arazzo eine Nachbildung des für Lorenzo Magnifico von Botticelli gemalten Bildes sein kann. Wie aber sah jenes Gemälde aus? Auch hierüber haben

[17]) Uffizien 1316. Dieses Bild ist eines der wenigen, über dessen Entstehungszeit wir urkundliche Beweise besitzen. Die Einweihung der Familienkapelle des Benedetto di Ser Giovanni Guardi, für welche die Verkündigung als Altarbild bestellt war, fand statt am 26. Juni 1490. Dies wird demnach auch das Jahr für die Entstehung jenes etwas sehr oberflächlich behandelten Bildes sein, vgl. Vas. III 314 Anm. 1.

[18]) Pitti-Gallerie N. 357.

[19]) Cornice 45 N. 201; Philpot N. 659; Braun N. 134; danach auf nebenstehender Seite abgebildet.

wir Nachricht. In der Urkundensammlung von Müntz über die Kunstschätze der Medici wird unter den „nella camera di Piero" befindlichen Kunstwerken auch ein Bild Botticellis mit folgenden Worten aufgeführt[20]): *Uno panno in uno intarolato messo d'oro alto bra. 4 in circha e largo bra. 2 entrovi una fighura di pa . . .* (sic) *et con uno schudo dandresse* (sic) *e una lancia d'archo di mano di Sandro da Botticelli f. 10.* Müntz giebt keine Erklärung, wie man dieses *pa* . . . zu ergänzen habe, aber nach dem Berichte bei Vasari und Borghini und den oben ausgeführten Erörterungen kann über die richtige Emendation dieser Stelle gar kein Zweifel mehr herrschen. Wir haben hier den urkundlichen Beweis, dass sich im Zimmer Pieros de Medici befand „ein Leinwandbild in einem goldenen Rahmen, ungefähr 4 Ellen hoch, 2 Ellen breit und darauf eine Pallas mit einem Schilde und einer Lanze und einem Bogen[21]) von der Hand des Sandro Botticelli für 10 Gulden".

Allerdings lesen wir in dieser Beschreibung nichts von *„una impresa di bronconi che buttarano fuoco"*, über welcher, wie Vasari berichtet, die Göttin stand; aber die Worte des Biographen werden wohl, wie oben gesagt, nichts anderes zu bedeuten haben, als dass auf dem Bilde ein allegorisches Wappen, eine Art Devise in dieser Form angebracht war, das in einer gewissen Beziehung zu dem Besteller selbst oder dessen Wappen stand. Etwas Aehnliches finden wir ja auch auf dem Arazzo, wo die Stechpalme sicherlich in einem bestimmten Zusammenhang mit dem Wappen des Besitzers steht, denn die Zweige dieses Baumes kommen im Rahmenwerk in enger Verbindung mit dem eigentlichen Wappen, den gekrönten Herzen, vor. Ausserdem stimmen auch die im Katalog angegebenen Masse mit den von Vasari mitgeteilten überein: die 4 Ellen dort werden dem lebensgross hier entsprechen.

Ist somit kein Grund vorhanden, an der Identität dieses im Inventarium und bei Vasari aufgezählten Bildes zu zweifeln, so muss noch die Frage entschieden werden, ob wir auch berechtigt sind, in der Zeichnung der Uffizien und in dem Gobelin eine Studie resp. eine Nachbildung des im Mediceischen Besitz befindlichen Originales zu sehen. Ich glaube, dass wir diese Frage mit ja beantworten können. Wenn auch einzelne Details in der Beschreibung, wie der Speer und der Bogen sich weder auf der Zeichnung noch auf dem Teppiche nachweisen lassen, so sind dies doch so geringe Abweichungen, dass sie für die allgemeine Beurteilung nicht ins Ge-

[20]) Les collections des Médicis au XV[e] siècle (appendice aux Précurseurs de la Renaissance) par Eugène Müntz. Paris 1888 p. 86.

[21]) Völlig korrupt ist die Stelle mit *dandresse*. Wie das in diesem Worte vermutlich steckende Prädikat zu *scudo* ursprünglich geheissen hat, vermag ich nicht herauszudeuten. Ebenso scheinen mir die Worte *lancia d'archo* keinen Sinn zu geben, ich habe deshalb *lancia ed archo* gelesen.

wicht fallen können. Gerade bei Botticelli haben wir mehrere Beispiele, dass sich bei zwei Bildern des gleichen Gegenstandes im Detail trotzdem mehr oder minder Aenderungen finden. Man vergleiche nur die Venus in den Uffizien mit der Einzelgestalt dieser Göttin im Berliner Museum oder die ruhende Venus mit Amorinen in der National Gallery zu London mit dem Bilde gleichen Inhaltes im Louvre, um sich zu überzeugen, dass geringe Aenderungen in der Haltung der Figuren oder dem begleitenden Beiwerk der Gesamtkomposition keinen Abbruch thun.

Selten erstreckt sich ja die Uebereinstimmung zwischen Entwurf und Ausführung bis in das kleinste Detail, wo der Künstler oft noch während der Arbeit ändert und verbessert. Ebenso kann es nicht verwundern, wenn der Gobelinsticker sich eng an die vorliegende Skizze, nicht an das Gemälde selbst hielt. In einer Zeit überhaupt, wo die Individualität eines jeden Künstlers so stark ausgeprägt war, konnte von einer strengen Kopie des Originals auch nicht in der Weise die Rede sein, wie heutigestags. Dafür lassen sich unzählige Beispiele anführen. Man vergleiche nur, um bei Botticelli selbst zu bleiben, die Stiche in der von Niccolo di Lorenzo della Magna gedruckten Danteausgabe mit Landinis Kommentar vom Jahre 1481 mit Botticellis Originalzeichnungen im Dantekodex zu Berlin und den einzelnen Blättern in der Vatikanischen Bibliothek, um zu erkennen, wie ungeniert der kopierende Stecher gegenüber seiner Vorlage verfuhr.

In diesem Sinne kann man deshalb auch bei der Zeichnung und deren Ausführung auf dem Teppich von einer Studie respektive einer Kopie des Botticellischen Originals reden.

Was die Ausführung des Teppichs selbst anbelangt, so glaubt Müntz darin eine italienische Arbeit aus dem Ende des 15., Anfang des 16. Jahrhunderts zu sehen. Ich möchte ihm darin vollständig beipflichten und die Ausführung des Gobelins noch in die Lebenszeit Botticellis setzen. Denn die Uebereinstimmung mit der Zeichnung ist eine so grosse und die Wiedergabe des von Sandro bevorzugten Typus ein so getreuer, dass der ausführende Sticker noch ganz unter dem persönlichen Einflusse seines Vorbildes selbst gestanden haben muss. Eine spätere Zeit würde niemals so rein den Charakter eines Werkes aus dem Quattrocento wiedergegeben haben. Dass aber bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Gobelinstickerei in Florenz in hoher Blüte stand, beweisen die nach Antonio Pollajuolos Zeichnungen ausgeführten Stickereien mit Darstellungen aus dem Leben des Täufers im Baptisterium zu Florenz zur Genüge [22]).

Interessant ist es nun, mit dieser Athena eine andere zu vergleichen.

---

[22]) Die Zeichnungen wurden dem Antonio Pollajuolo vor 1470 aufgetragen, die Stickereien selbst sind teils von Italienern, teils von Franzosen und Niederländern ausgeführt, vgl. Vasari III 299 Anm. 2.

die sich auf einem der von Botticelli zur divina commedia ausgeführten Blätter befindet. Im zwölften Gesang des Purgatorio beschreibt Dante die am Boden befindlichen Reliefs mit Beispielen von Hochmut. Auf einem von diesen war dargestellt, wie Apollo, Pallas und Mars bewaffnet um ihren Vater Jupiter herumstehen und die zerstreuten Glieder der Giganten betrachten [23]). Sandro, der ja mit peinlicher Genauigkeit den Worten des Dichters mit seinem Griffel folgt, zeigt uns diese Szene in ganz kleinem Massstabe ausgeführt. Die Götter erscheinen alle in damaliger Kriegstracht und Jupiter steht wie ein siegreicher Condottiere auf dem Schlachtfelde. Kein Attribut ihrer Macht charakterisiert sie näher. Bei der Pallas dagegen berührt sich die traditionelle Form mit der individuellen Auffassung des Künstlers. Halb antik, halb modern ist ihre Erscheinung. Die Göttin steht nach links gewendet im Profil da, ihr erhobener rechter Arm stützt sich auf den Speer, der linke ruht auf dem mit einem Medusenhaupt geschmückten Schild. Auf dem Haupte trägt sie einen Helm, sie ist bekleidet mit einem faltenreichen wallenden Gewand mit gepufften Aermeln, das sich gerade in dieser Form so häufig bei Botticellischen Engeln findet. Haben wir auf dem Gobelin die Göttin des Friedens und Wohlstandes mit dem Oelzweige in der Hand, so hat sie hier der Künstler als Leiterin der tobenden Feldschlacht dargestellt. Aehnlich wie hier ist auch die Göttin auf einem der kleinen Reliefs aufgefasst, welche die Balustrade des Königsthrones auf dem Bilde der „Verleumdung nach Apelles“ [24]) schmücken.

Ausserdem sei hier noch eine Handzeichnung Sandros auf der Bibliotheca Ambrosiana zu Mailand erwähnt [25]), wo eine allegorische Frauengestalt mit Streitkolben und einem mit dem Medusenhaupte versehenen Schilde auf sockelartigem Untersatze steht. Ob wir hierin einen Entwurf zu einer Athena oder vielmehr zu einer „Fortitudo“ zu sehen haben, lässt sich schwer entscheiden, da diese allegorische Gestalt bald mit den Attributen des Herkules, bald mit denen der Athena erscheint.

Alle diese hier erwähnten Bildungen der Pallas sind für Botticellis Auffassung antik-mythologischer Gestalten von grösster Bedeutung. Gerade hier, wo es sich um die Darstellung einer einzelnen der antiken Mythologie entlehnten Gottheit handelt, hätte Sandro Gelegenheit gehabt, seine

---

[23]) Purgatorio XII v. 31:

Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte
Armati ancora intorno, al padre loro
Mirar le membra de' giganti sparte.

[24]) Uffizien N. 1182. Diese kleinen mit wenigen Strichen Gold in Gold ausgeführten Reliefs sind äusserst interessant wegen der zahlreichen Darstellungen aus der griech. Mythologie. Wir sehen z. B. dort die Centaurenfamilie nach Lucian, die Befreiung des Prometheus durch Herakles, Bacchus die Ariadne findend, Centaurenkämpfe u. a.

[25]) Braun N. 257.

archäologische Weisheit zu zeigen. Aber nichts lag ihm ferner als dies. Wer weiss, ob er überhaupt eine antike Athenastatue kannte. Und wenn dies auch der Fall war, so hat er dieselbe doch sicherlich nicht nachgeahmt, sondern nach diesem Vorbilde aus seiner Phantasie ein neues Wesen geschaffen, das er in seiner naiven Kühnheit dem antiken Gebilde als ebenbürtig zur Seite stellte.

Zu Inschriften griechischer Bildhauer.

Von

Erich Preuner.

---

1. Die zum erstenmal von Ludwig Ross nach des Schweden Hedenborg Mitteilung herausgegebene Inschrift der Basis eines Werkes von des Timocharis von Eleutherna Hand hat Emanuel Loewy in seinen „Inschriften griechischer Bildhauer“ [1] unter n. 170 von neuem nach einem Abklatsche Gollobs ediert.

Die auf Ross' Publikation allein beruhenden Ergänzungsversuche mussten von dessen aus Hedenborgs Abschrift gefolgerter Vermutung absehen, „dass die Abschrift die Stellung der Verse untereinander, wie sie auf dem Steine sich finden muss, nicht genau wiederzugeben scheine“. Dieselbe hat jetzt in Gollobs Abklatsch ihre volle Bestätigung gefunden: eine Beobachtung, die Loewy sich hat entgehen lassen.

Das Epigramm hat bei diesem die folgende Fassung erhalten:

1. [Ἐσθ]λοῖς οὐ κενὰ μόχθων χάρις· ἔργα δὲ χειρῶν
   [καὶ ῥ]ώμας μύθων πολλὸν ἀφανρότερα.
   [Τοῖος] Ἀγεστράτου υἱὸς ἐν ἀστοῖσιν Ξενόφαντος
   [κ]αὶ ξείνοις ἀρετᾶς ἄξια πόλλ' ἔκαμε·
5. [φ]αντὶ καὶ οἱ ταύταν νόστου χάριν εἰκόνα θέντες
   [τ]αῦτα καὶ εὐκλεῖ γράμματα Πιερίδων.

Die Ergänzung der Versanfänge 1—3 muss von v. 4—6 ausgehen, deren ursprünglicher Wortlaut feststeht. Die Möglichkeit eines ungleichen Beginnes der Zeilen ist bei dieser augenscheinlich mit grosser Sorgfalt eingehauenen und angeordneten Inschrift ausgeschlossen: so ergiebt sich aus Gollobs Abklatsch für v. 1—3 der Verlust von je drei Buchstaben zu

---

[1]) Auf Loewys Werk verweise ich für den gesamten kritischen Apparat, besonders auch für die Citate.

Anfang. Von sämtlichen Vorschlägen entspricht — abgesehen von v. 1 — dieser Forderung des Raumes nur Naucks Ergänzung [ἢ γν]ώμας in v. 2.

G. Hermanns [Ἐσθ]λοῖς in v. 1 hat allgemeine Billigung gefunden. In v. 2 ist, wie bemerkt, Naucks [ἢ γν]ώμας möglich; aber seine Interpretation „wo μύθων ἀφαυρότερα nicht anders zu verstehen als λόγου μείζω“ etc. führt auf einen Gedanken, dessen Gegenteil: das Wort ist nicht imstande der That gerecht zu werden, wir erwarten müssten. Ebensowenig kann der aus einer Gegenüberstellung der ἔργα χειρῶν ἢ γνώμας und der μῦθοι zu erschliessende Gedanke befriedigen.

Einen anderen Weg schlug K. Keil mit Einsetzung von [καὶ ῥ]ώμας ein. Die Annahme dieses Vorschlages selbst verbietet der Stein, der nur für drei Buchstaben Platz giebt. Aber an dem Gegensatze von ἔργα und μῦθοι, wie er in dem Homerischen μύθων τε ῥητῆρ' ἔμμεναι πρηκτῆρά τε ἔργων für uns zum erstenmal ausgesprochen ist, müssen wir, glaube ich, auf alle Fälle festhalten, so dass Hermanns Annahme zu Rechte bestehen bleibt, der die Verdienste des Xenophantos der Gewalt seiner Rede zuschrieb.

γν]ώμας und ῥ]ώμας können wohl allein in Frage kommen; so halte ich Keils ῥ]ώμας für richtig, nehme aber schon der Entsprechung halber eine Gegenübersetzung nicht der ἔργα χειρῶν καὶ ῥώμας und der μῦθοι, sondern der ἔργα χειρῶν und der ῥώμα μύθων an.

Es bleibt ein Wort von zwei Buchstaben zu Anfang von v. 2 zu ergänzen. Am wahrscheinlichsten dünkt mich, um von Lückenbüssern wie ἦν, αὖ zu schweigen, eine Verbindung dieses und des mit v. 3 beginnenden Gedankens mit dem die beiden letzten Verse 5—6 einleitenden, sehr prägnant gestellten [φ]αντί; indem ich v. 1—4 als den Inhalt desselben betrachte, ergänze ich in v. 2 ὡς, in v. 3 ὥς τ' Ἀγ[2]).

In der oberhalb des Epigrammes und der Künstlerinschrift eingegrabenen Weihinschrift: 1. . . . . . . Ξενοφάν]του. | [καθ' ὑοθεσίαν] δὲ Ἀγή-μονος, | [καὶ τὸ Ἐρασ]ιδείων κοινὸν | [Ξε]νόφαντον Ἀγεστράτου || θ[ε]οῖς legen die Namen Agemon und Agestratos einen ursprünglichen Familienzusammenhang des Adoptivvaters und -sohnes nahe, so dass es wohl möglich wäre, dass hier, wie sonst wohl, der Oheim den Neffen adoptierte; ja vielleicht führte dieser selbst des Oheims Ἀγήμων Namen[3]); die Zahl der zerstörten Buchstaben würde dieser Vermutung günstig sein.

So hat sich folgende Herstellung der Inschrift als möglich, jedenfalls den Thatsachen der Ueberlieferung entsprechend, herausgestellt:

---

[2]) Für die Fassung des Satzes ἔργα δὲ χειρῶν etc. und den Gebrauch von ἀφαυρότερος vgl. Cramers Anecd. Paris. II S. 155: χαλκὸς ἐμῆς χειρὸς πολλὸν ἀφαυρότερος, auch Kaibel, Epigr. Gr. N. 875, 1: Οὐδὲν ἀφαυρότερος χρυσοῦ λίθος. Bergk PLG II[4] S. 115 Xenophanes Fr. 8.

[3]) Vgl. z. B. Loewy N. 185 V. 5, 6: Πυθοκλῆς Δαμοσθένεος | καθ' ὑοθεσίαν δὲ Πυθοκλεῦς; Revue archéologique 1866 I S. 360: Σωσικράτης Εὔκλεος | καθ' ὑοθεσίαν δὲ | Σωσικράτευς.

1. [Ἀγή]μων Ξενοφάν]του [καθ' ὑοθεσίαν]
δὲ Ἀγήμονος | [καὶ τὸ Ἐρασ]ιδείων κοινὸν |
[Ξε]νόφαντον Ἀγεστράτου θ[ε]οῖς.
1. [Ἐσθ]λοῖς οὐ κενεὰ μόχθων χάρις· ἔργα δὲ χειρῶν
[ὡς ῥ]ώμας μύθων πολλὸν ἀφαυρότερα.
[ὧς τ] Ἀγεστράτου υἱὸς ἐν ἀστοῖσιν Ξενόφαντος
[κα]ὶ ξείνοις ἀρετᾶς ἄξια πόλλ' ἔκαμε,
5. [φ]αντὶ καὶ οἱ ταύταν νόστου χάριν εἰκόνα θέντες.
[τ]αῦτα κ[α]ὶ εὐκλεῆ γράμματα Πιερίδων.
Τιμόχαρις Ἐλευθερναῖος [ἐ]ποίησε.

II. Studniczka hat in seinen „Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte" das viel behandelte Epigramm von Neo-Paphos auf Kypros Loewy n. 532 einer erneuten Besprechung unterzogen, der ich trotz Loewys Widerspruch in allem Wesentlichen beitrete.

Es handelt sich um das erste Distichon:

Ἀσπί]δα καὶ Νείκην Πα[λ]λὰς χερὶ θ . . αι [1]
λ]ων οὐ χρήζω πρὸς Κύπριν ἐρχομένη.

War diese Kopie eines Werkes des Pheidias eine waffentragende oder eine waffenlose Athena?

Unabhängig von dieser Frage ist die Ergänzung des Anfangs des zweiten Verses: Studniczkas ἄθλ]ων scheint mir statt des hergebrachten ὅπλ]ων überzeugend, da die Bezeichnung der Νείκη als ὅπλον in keinem Falle angehen will.

Für die Herstellung des Hexameters halte ich rein syntaktische Erwägungen für massgebend. Diejenigen, welche einer waffenlosen Athena das Wort reden, suchen in v. 1 nach χερὶ eine Form von τιθέναι „ablegen" oder „wohin legen" zu ergänzen. Nehmen wir eine Partizipialform als ursprünglich an, so ist das naturgemässe Verhältnis beider Handlungen gerade umgekehrt: nicht weil oder nachdem Pallas Schild und Nike abgelegt hat, ist sie des Kampfes müde, vielmehr, fordern wir, weil sie desselben müde ist, legt sie jene ab. Und billigen wir den Aorist θ[ῆκ]α, so steht neben dem Gedanken v. 1 Ἀσπί]δα — θ[ῆκ]α ganz unvermittelt und unverbunden der im wesentlichen dasselbe besagende v. 2 Ἄθλ]ων οὐ χρήζω.

Diese zweite Erwägung spricht überhaupt gegen ein Haupttempus in v. 1. Damit ist die Einsetzung eines Partizipiums gegeben; unsere erste Ueberlegung führt uns, soviel ich sehe zwingend, auf konzessiven Inhalt desselben.

Obwohl die Göttin Schild und Siegesgöttin in Händen trägt, denkt sie doch nicht an Streit und Kampf, da sie Kypris besucht: dieser Gedanke ist

[1] Für die genaueren Angaben, besonders für die letzte Revision Conzes nach Abschrift und Abklatsch Ohnefalsch-Richters vgl. Loewy.

dem erhaltenen anzupassen; als Athena Φειδιακὴ χάρις κατ' ἐξοχήν hat dazumal so gut wie heute die Athena Parthenos gegolten. Petersens θ[ῆσσ]αν ἔχουσα giebt uns eine Möglichkeit; an ἔχουσα glaube ich festhalten zu dürfen. Dann ist der Gedanke klar und untadelig, nur χερὶ steht kahl und nüchtern da. Sollte vielleicht doch trotz Conzes Warnung

> Ἀσπί]δα καὶ Νείκην Πα[λ]λὰς χερὶ θ[εί]αι [ἔχουσα]
> ἄθλ]ων οὐ χρήζει πρὸς Κύπριν ἐρχομένη

zu ergänzen sein?

III. Loewy n. 93a. b giebt nach einem Abklatsche von Kumanudis die beiden Epigramme des thebanischen Steines, der einst zur Rechten einer Statue des Polykleitos ein Werk des Sikyoniers Lysippos trug.

a ist bis auf einzelne Buchstaben vollständig erhalten. Desto schlimmer hat die Zeit der Inschrift des Lysippos mitgespielt; sie hat bei Loewy diese Gestalt:

1. — — — — Πουθιῆος το — —
[νικάσας] π[αῖδας?] Πούθια παγκ[ράτιον]
Παιδ[ας] ὅδε κρατέω[ν ⏕ — ⏕ — ⏑⏑ — ⏓
ΚορϜείδας ἱερᾷ νί[ψ]α[το? — ⏑⏑ ⏓
5. ἐγ νίκας ἔτι θερμὸς ο — ⏕ — ⏑ — ⏓
Φοίβου τῶν ἐτύμων — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏓
Λύσιππος Σι[κυώνιος ἐποίησε.]

Um diesmal mit den beiden offenbar prosaischen Zeilen der Ueberschrift zu beginnen, so hat in Z. 1 Meister in Πουθιῆος das „adjektivische Patronymikon des Weihenden" erkannt. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir also zu Beginn der Zeile den Namen des Koreidas selbst oder seines Vaters als ausgefallen anzunehmen.

Auf Πουθιῆος folgen die Buchstaben το. Die Ergänzung eines Ethnikon empfiehlt sich nicht, da wir es doch voraussichtlich mit einem von den zahlreichen Siegern thebanischer Abkunft zu thun haben. Sollte der Name des Vaters die Zeile eröffnet haben, so liegt es nahe το[ν υἱὸν ΚορϜ(?)είδαν u. s. w. zu ergänzen.

In Z. 2 stehen die Worte Πού]θια παγκ[ράτιον, παγκ[ρατίωι resp. παγκ[ρατιαστάς. — αν fest. Loewy ergänzt vor ihnen [νικάσας] π[αῖδας?]; nach den Angaben von Foucart und Kumanudis haben wir uns aber Z. 1 und 2 auf einer Linie mit den Zeilen des Epigrammes beginnend zu denken, sodass diese Ergänzung beträchtlich den zu Gebote stehenden Raum überschreitet. Foucart las an erster Stelle ein Π, welches (vgl. Z. 3) Loewy auf π[αῖδας?] führte; freilich scheint dieses wieder den Raum nicht zu füllen; eher der Genetiv παίδων. Auf jeden Fall ist eine Form von νικᾶν, voraussichtlich mit Loewy νικάσας (resp. νικάσαντα) einzusetzen: wenn nicht zu Anfang von Z. 2 (wo nur νικάσας in Frage kommen kann), so am Schluss von Z. 1.

Die Ergänzung des Epigramms kann bei dem Zustande des Steines nur eine sehr problematische sein. Gleich in Z. 3 v. 1 sind der Möglichkeiten viele. Erwähnung der Pythien und der Kampfesart legen die an die Spitze gestellten Worte Παῖδ[ας] ὅδε κρατέω[ν nahe (vgl. den ähnlichen Eingang des ebenfalls thebanischen, unter IV behandelten Epigramms Loewy n. 120); so schlage ich vor: Παῖδ[ας] ὅδε κρατέω[ν Πυθοῖ ἐνὶ παγκρατιαστὰς].

In v. 2 scheint mir der Versschluss gegeben, falls Loewy mit νί[ψ]ατο die erhaltenen Buchstabenreste des Steines richtig interpretiert hat — worauf meine ganze weitere Argumentation beruht. Von Delphis Gewässern [5]), auf die wir notwendig geführt werden, kommt allein, den Pentameter ausfüllend, die Kastalia in Betracht (vgl. Ulrichs S. 20. 40. 48—50). Soviel ich weiss, spricht freilich von einer Reinigung am Kastalischen Quell nach dem Siege keine Ueberlieferung: möglich, dass sie stattfand; wenn nicht, so könnte sehr wohl in unserem Epigramm, das sicher von Aussergewöhnlichem Kunde giebt, ein singulärer Fall berichtet sein [6]). Vielleicht erscheint die Annahme nicht zu kühn, dass Koreidas, ohne sich Rast zu gönnen, unmittelbar nach dem Siege im Pankration, dem kraftanstrengendsten Agon, zumal für die παῖδες, zur Kastalia eilte [7]). (Vgl. auch Anm. 8.)

Zu v. 3 ἐγ νίκας ἔτι θερμὸς ὁ — verglich Kaibel auf den ersten Blick schlagend aus einem Epigramm von Thera Ep. Gr. n. 942: ἀλλ' ἔτι θερμὸν | πνεῦμα φέρων σκληρᾶς παῖς ἀπὸ πυγμαχίας | ἔστα παγκρατίου βαρὺν ἐς πόνο[ν]. Ist aber mit Κασταλίᾳ der ursprüngliche Schluss von v. 2 gefunden, so wird sich eine derartige Ergänzung kaum ermöglichen lassen [8]). Auch in Delphi wird nach Analogie der übrigen Festspiele das Pankration an letzter Stelle der Kampfspiele gestanden haben: wir würden den ersterrungenen Sieg auch in der Ueberschrift und vor dem Pankration genannt erwarten. Naheliegend erscheint mir eine weitere Ausführung jenes Laufes zur Kastalia, mit Benutzung von Kumanudis' δ[ρόμας etwa in der Fassung: ἐγ νίκας ἔτι θερμὸς

[5]) Vgl. H. N. Ulrichs, Reisen und Forschungen in Griechenland I (1840); Pomtow, Beiträge zur Topographie von Delphi (1889) S. 41.

[6]) Für das Bad nach den Uebungen des Gymnasion vgl. Usener im Rhein. Mus. XXIX (1874) S. 30.

[7]) Ueberlegt man, wie viel mehr Kraft der so viel längere steile Anstieg von der Meeresseite als der kurze Abstieg von der Stadthöhe zur Kastalia erforderte, so drängt sich die Vermutung auf, dass zu unseres Epigrammes Zeit noch wie zu der Pindars (vgl. u. a. Ulrichs S. 10. 11 [34]) das Stadion bei Kirrha unweit des Meeres lag, während es Pausanias (vgl. ebenda S. 109. 114 [27]) auf der Stadt höchsten Punkt verlegt. Dann wäre unter dem δρόμος ἐμπεδίῳ CIA II 1, 545 Z. 36. 42 vom Jahre 380 vielleicht auch das Stadion, nicht nur der ἱππόδρομος (vgl. Paus. X 37, 4) zu verstehen.

[8]) Ich habe an einen Wettlauf nach dem Pankration gedacht, dessen Ziel die Kastalia gewesen.

ὄ[ρούσας ἄγν' ἐπὶ λουτρά; um einer Häufung der Partizipien vorzubeugen, verdiente wohl ὄρουσεν den Vorzug (δἰ' ἐπὶ λ.).

Für v. 4 gehe ich aus von CIA II 3, 1386 = Loewy n. 224 v. 3: Βουταδέων ἐτύμων (— 'Ετεοβουταδῶν) ἐξ αἵμ[ατος] und dem Spartanischen Epigramm Epigr. Gr. n. 874 v. 5—6: ταύτῃ καὶ γένος ἔσχες ἐτήτυμον. Ἡράκλεια. | Ἡρακλέους, Φοίβου πρὸς δ' ἔτ' [ἀπ' Ἰα]μ[ι]δῶν. Wie diese Herakleia führte, glaube ich, auch Koreidas sein Geschlecht auf Apollon zurück; zur Stütze dient dieser Annahme, die umgekehrt Πυθίης als Patronymikon bestätigt, des Vaters resp. Grossvaters Name. Denn in solchen adligen Geschlechtern waren natürlich besonders der göttlichen Urahnen gedenkende Namen in Gebrauch. So steht z. B. auf einer olympischen Marmortafel Archäol. Zeit. XXXVIII (1883) S. 58 ein Πυθίων Πυθίωνος Ἰαμίδης. Nur um den Gedanken anzudeuten ergänze ich: Φοίβου τῶν ἐτύμων [ἐκγεγαὼς τροφίμων].

Ich fasse die einzelnen Ergänzungsversuche für das Epigramm jetzt zusammen, indem ich wiederhole, mir bewusst zu sein, auf wie schwankem Grunde sie zumeist stehen:

Παῖδ[ας] ὅδε κρατέω[ν Πυθοῖ ἐνὶ παγκρατιαστὰς]
ΚορϜειδας ἱερᾶι νί[ψ]α[το Κασταλίαι]
ἐγ νίκας ἔτι θερμὸς ὄ[ρουσεν δἰ' ἐπὶ λουτρά.]
Φοίβου τῶν ἐτύμων [ἐκγεγαὼς τροφίμων].
Λύσιππος Σι[κυώνιος ἐποίησε][9].

An der Identität des Künstlers mit dem berühmten Meister ist kaum gezweifelt worden. Eine möglichst feste Datierung der Inschrift ist auch für die Kenntnis des böotischen Alphabets von Wert. Genauer als es meines Wissens bisher geschehen ist, lässt dieselbe sich aus der Erwähnung des παγκράτιον παίδων in den Pythischen Spielen erschliessen. Paus. X 7, 8 (vgl. V 8, 11) setzt die Einführung desselben in das Jahr 346, während es in Olympia erst im Jahre 200 eingerichtet wurde[10]. Erster Sieger war ebenfalls ein Thebaner, aber nicht der unsere: Koreidas hat also frühestens — ein sicherer terminus a quo — 342 gesiegt. 335 zerstörte Alexander Theben, bis 316 lag es in Trümmern: aus der Nachbarschaft des jüngeren Polykleitos hat es Löschcke sehr wahrscheinlich gemacht, dass die beiden Statuen der Zeit vor Thebens Untergang zuzuweisen seien. So dürfen wir mit ziemlicher Sicherheit die Entstehung dieses Lysippischen Erzbildes in das Jahr 342 oder 338 versetzen. Unmittelbar nach Einrichtung des Agons musste ein glänzender Sieg ganz besonderes Aufsehen erregen.

---

[9]) Resp. ἐπόειсε wie in des Polykleitos Unterschrift.

[10]) Pausanias' Worte X 7, 8: Παγκράτιον δὲ ἐν παισὶ — (οἱ Δελφοὶ) πολλοῖς ἔτεσιν ὕστερον κατεδέξαντο Ἠλείων sind mit V 8, 11 verglichen nicht irgendwie zu emendieren; offenbar hat P. sich dunkel eines derartigen Verhältnisses erinnert und die beiden Parteien verwechselt.

Die genauere Fixierung der Zeit des Lysippos wird besonders Loewy verdankt: vgl. Inschr. Gr. Bild. bes. S. XXVI. Athen. Mitteil. X (1885) S. 144 ff. Da jetzt Lysippos' Thätigkeit Ende des vierten Jahrhunderts feststeht, ist es unmöglich, an der Entstehung der Statue des Pulydamas vor 371 als dem Jahre von Skotussas Fall festzuhalten: wir wissen ja gar nicht, **wer** dieselbe errichtet hat: jener Vers bei Pausanias VII 27, 6 ὦ τρόφε Πουλυδάμαντος ἀνικάτου Σκοτόεσσα insbesondere beweist nichts, da nicht überliefert ist, **wo** er stand, und wie leicht liesse sich gerade an diese Apostrophe die Klage über der Stadt Schicksal knüpfen. Der Fund eines Teiles des Postamentes dieser Statue in Olympia hat leider für die Datierung bisher nicht weiter geholfen. Für das zweite Datum Paus. VI 1, 5 hat uns der Fund des Originals Loewy n. 94 über Pausanias hinausgeführt: die Fassung des Epigramms (vgl. Loewy a. a. O.) nötigt uns die Statue längere Zeit nach dem zweiten Siege, wohl erst nach Troilos' Tod, errichtet zu denken. So ist die Statue des Koreidas das älteste sicherer datierte Werk des Meisters, dessen Thätigkeit wir trotz seines hohen Greisenalters kaum vor 360—350 werden beginnen lassen dürfen.

Für Polykleitos ergiebt sich leider aus dieser Datierung nichts. Jedenfalls passt sie vollkommen, eine längere oder kürzere Reihe Jahre zwischen beider Thätigkeit für Theben vorausgesetzt, zu der für ihn von Löschcke und Robert begründeten Chronologie.

Eine Möglichkeit lässt sich freilich noch denken, die aus dieser Verbindung von Polykleitos und Lysippos für beider Verhältnis zu einander weitere Schlüsse zu ziehen verböte: die einer Vereinigung der vorher an verschiedenen Plätzen aufgestellten Statuen auf gemeinsamer Basis, verbunden mit Wiederholung der Inschriften, vielleicht gerade zur Zeit von Thebens Wiederaufbau; das böotische ἐπόειϲε des Polykleitos fände dadurch eine einfache Erklärung.

IV. Der gleichfalls thebanische Stein Loewy n. 120 trägt ausser der Meistersignatur des Teisikrates das folgende Epigramm:

1. [Π]άμμαχον, ὦ Θήβα, κρατέοντά με παῖδα[ς ἀγῶνι?]
καὶ τὸ πάλιν μεσάταν ἁλικίαν τις ἐρεῖ
τοίας ἐκ προβολᾶς εὐάγκριτον; ἁ δὲ Νέμειος
νίκα μοι λεκτὸν ἦλθεν ἀπ' ἠιθέων
5. πατρὸς δῶμα Τρίακος· ἄεθλα γὰρ οἱ παρὰ Δίρκαι
ἀμφαδὸν Ἑλλάνων πλεῖστα φέροντι νέοι.

Loewy erörtert eingehend die Schwierigkeiten, welche dasselbe, auch in dieser Fassung, bietet. Wir vermissen den Namen des Siegers, wenn er auch, wie Loewy meint „nicht unbedingt nötig" sein mag. Sollte er wirklich Pammachos geheissen haben, so fehlt die Angabe des Kampfspieles, in dem er seine Siege errang: wir entbehren sie nicht minder ungern. Die rhe-

torische, dazu recht müssige Frage will an und für sich nicht gefallen und setzt — dies ist ausschlaggebend — für εὐάγκριτος eine Bedeutung voraus, die weder belegt ist noch nach den Elementen des Wortes (vgl. unten) möglich erscheint. Die Gegenüberstellung dieser Frage und des in Nemea errungenen Sieges ist sicher keine glückliche, schon weil die offenbar beabsichtigte Steigerung παῖδες — μεσάτα ἁλικία — ἤιθεοι durch dieselbe allzu stark unterbrochen wird. Anderes, wie die kaum erklärbare Verbindung von εὐάγκριτος in der angenommenen Bedeutung mit τοίας ἐκ προβολᾶς, lasse ich beiseite.

Mit vollem Rechte scheint mir Benndorf bei Loewy für εὐάγκριτος auf Aischyl. Hiket. 132 Weckl. ἰὼ δυσάγκριτοι πόνοι zu verweisen, vom Scholiasten entsprechend der Zusammensetzung durch δυσδιάγνωστοι interpretiert. Ist aber εὐάγκριτος in unserem Epigramme = εὐδιάγνωστος, wozu das ἐκ trefflich passt, so ergiebt sich als unmittelbare Folgerung die Fassung des ersten Satzes als Aussagesatz, als welchen ihn Benndorf nimmt [11]).

Der ebenfalls von Benndorf in Erwägung gezogenen Möglichkeit, den Namen des Siegers am Schluss von v. 1 einzusetzen [12]), habe ich vorher nicht gedacht. Möglich wäre dies gewiss, aber, abgesehen von der schliesslichen Erklärung des Epigrammes, glaube ich, dass dasselbe an dieser Stelle einst auf eine andere Frage antwortete, die sich uns ebensosehr aufdrängt: wo hatte der Unbekannte gesiegt? In seiner Vaterstadt Theben nicht, das beweisen die beiden ersten Verse. Ich schlage [ἐν Ἰσθμῶι] vor: von den vier grossen Nationalspielen lässt das Metrum nur die Isthmien zu. Für dieselben spricht auch die Erwähnung der μεσάτα ἁλικία, da nur bei den Nemeen und Isthmien παῖδες, ἀγένειοι und ἄνδρες geschieden wurden. Indem alsdann zu der Gegenüberstellung der Altersklassen die der Kampforte tritt, wird zugleich der scharfe Gegensatz gemildert, den, wenn wir den ersten Satz als Aussagesatz fassen, ἁ δὲ Νέμειος νίκα u. s. w. einleitet, den auch Loewy im Auge haben wird, wenn er bei Benndorfs Auffassung an dem Aufbau des Ganzen Anstoss nimmt.

Aber weshalb sollte soviel Nachdruck darauf gelegt sein, dass man den doppelten und dreifachen Sieger im Pankration τοίας ἐκ προβολᾶς, wie sie seine Statue und ähnlich jedenfalls eine grosse Zahl anderer [13]) zeigte, leicht erkennbar nennen werde? Wie so oft, glaube ich, ist auch hier ein Eigenname verkannt. Ein klarer, pointierter Gedanke scheint sich mir zu ergeben,

---

[11]) Gegen Loewy hält Benndorf an seiner Ansicht fest im Anzeiger der philos.-hist. Klasse Wien 1886 n. XXII.

[12]) Wäre πάμμαχος Name des Siegers, liesse sich auch an Ausfall des betreffenden Wettkampfes denken: freilich wüsste ich keinen entsprechenden zu nennen. — Πάμμαχον ἀγῶνα κρατεῖν τινά hat Kaibel mit Recht verworfen; ἀγῶνι ist überflüssig, fast störend.

[13]) Vgl. Benndorf Philos.-hist. Anz. a. a. O. und „Ueber ein Werk des älteren Polyklet“ in der „Festgabe für Springer“ (1885) S. 256.

wenn wir Εὐάγκριτον als des Siegers Namen verstehen: [Π]άμμαχον ὠ Θήβα. κρατέοντά με παῖδα[ς ἐν Ἰσθμῶι] | καὶ τὸ πάλιν μεσάταν ἁλικίαν τις ἐρεῖ | τοίας ἐκ προβολᾶς Εὐάγκριτον· ἁ δὲ Νέμειος u. s. w. Hiess so des Triax Sohn, da konnte einem wohl solche Namenspielerei in den Sinn und auf die Lippen kommen. Vielleicht hat derselbe thebanische Poet, der des Euankritos Namen aus seinem trefflichen Ausfall deutete, seinem Bruder Phorystas das von Loewy erkannte Wortspiel πτανοῖς ποσίν erfunden (Loewy n. 119). Mit dieser Erklärung ist auch das selbst für dieses Epigramm zu gewählt erscheinende Adjektiv εὐάγκριτος beseitigt. Mag dieser Eigenname selbst nicht belegt sein, analoge Namenbildungen giebt es ja genug. Vollkommen logisch schliesst sich der zweite Gedanke: ἁ δὲ Νέμειος auch jetzt nicht an den ersten; das gilt aber ebenso für den dritten: ἄεθλα γὰρ οἱ παρὰ Δίρκαι: diese Mängel der Komposition hat der Urheber des Epigrammes zu verantworten. Der Sieg in Nemea verdiente auch deshalb schon besondere Hervorhebung, weil er Anlass zur Weihung der Statue wurde.

——— ———

Römische Spieltafeln.

Von

Max Ihm.

I.

Von den Brettspielen der Römer sind uns nur zwei genauer bekannt. der *ludus latrunculorum* und der *ludus duodecim scriptorum* [1]. Beide wurden mit *calculi* gespielt, Steinen. welche gerückt wurden [2]. Bei dem *ludus* der *duodecim scripta* wurde das Rücken der Steine auf den zwölf Linien. mit denen das Spielbrett *(tabula lusoria, aleatoria, calculatoria)* [3] bezeichnet war. durch die Würfel bestimmt. Man hat dies Spiel mit unserem Puffspiel verglichen. während der *ludus latrunculorum* in mancher Hinsicht dem Schachspiel ähnelt [4]. Daneben gab es noch eine Anzahl anderer Brettspiele. die mit *tesserae* und *calculi* gespielt wurden. Ovid Trist. II 471 ff. zählt verschiedene Arten auf. über die wir nicht näher unterrichtet sind [5]. Auch spätere. besonders christliche Schriftsteller sprechen mehrfach von solchen Spielen. deren Gattung wir nicht mehr zu unterscheiden vermögen. Es ist immer nur von der *tabula* [6]. dem *pyrgus,* den *tesserae* und *calculi* die Rede [7].

---

[1]) Martial. XIV 17 (tabula lusoria) mit Friedländers Anmerkung.

[2]) Isidor. Etym. 18. 67 (de calculorum motu).

[3]) Schol. Juv. VII 73 *alveolum, tabulam calculatoriam, lusoriam.* Paul. ex Fest. p. 8 *alveolum, tabula aleatoria.* Martial. XIV 17.

[4]) Näheres über die Würfel- und Brettspiele der Alten bei Ficoroni. I tali, in Beckers Gallus Bd. III u. a. Die ältere Litteratur ist bei Marquardt. Privatleben der Römer p. 847. verzeichnet. Becq de Fouquières. Les jeux des anciens [2] p. 302 ff.

[5]) Er schliesst die Aufzählung V. 483 mit den Worten

quique alii lusus — neque enim nunc persequar omnes —
perdere rem caram, tempora nostra solent.

[6]) Daher das spätere griech. ταβλίζειν.

[7]) Isidor. Etym. 18. 60 *tabula luditur pyrgo. calculis tesserisque.* Vgl. die Stellen bei Sidon. Apoll. Ep. I 2. 7 (die besonders anschaulich ist). V 17. 6 und VIII 12. 5; besonders auch den pseudocyprianischen Traktat *de aleatoribus.*

Verschieden von dem *ludus latrunculorum* und dem der *duodecim scripta* ist die Art von Brettspiel, auf welches sich die zwölf Monosticha der sog. *poetae scholastici* beziehen [8]. Die Ueberschrift lautet in drei Handschriften ziemlich übereinstimmend *inprimis singuli uersus senis uerbis et litteris de ratione tabulae,* und danach geht diese Gruppe gewöhnlich unter der Bezeichnung *monosticha de ratione tabulae* [9]. Es sind Hexameter. Jeder derselben besteht aus 36 Buchstaben, welche 6 Worte zu 6 Buchstaben bilden. Die Namen der *duodecim sapientes,* wie sie in den Handschriften heissen, sind Palladius, Asclepiadius, Eusthenius, Pompilianus, Maximinus, Vitalis, Basilius, Asmenius, Vomanius, Euphorbius, Julianus, Hilasius. Sie sind uns weiter nicht bekannt und mit der Zeitbestimmung ist es eine missliche Sache. Dass Palladius mit dem Rhetor Palladius, der ein Zeitgenosse des Symmachus war, identisch sei, ist nicht gerade wahrscheinlich [10]. Man nimmt an, dass die Dichter etwa dem 4. oder 5. Jahrhundert angehören: sie in das 12. zu setzen, wie einige wollten, verbietet schon das Alter einiger Handschriften [11].

Nicht nur die Ueberschrift, sondern auch der Inhalt der Verse zeigt klar ihre Beziehung zu irgend einem Spiele. Es sind Sprüchlein für die Spieler: nicht zu betrügen, nicht aus Gewinnsucht zu spielen, im Falle der Niederlage nicht in Zorn zu geraten und ähnliches mahnen sie die Spieler. Dass um Geld gespielt wurde, bezeugen ausdrücklich die Verse des Eusthenius, Maximinus und Vitalis. Das *felici ludere dextra* des Vomanius lässt erraten, dass dabei Würfel in Gebrauch waren, dem *ignari cedite doctis* im Verse des Asclepiadius kann man entnehmen, dass es auch auf Uebung und Geschicklichkeit ankam, dass es also kein reines Glücksspiel war. Die Verse waren dazu bestimmt, auf *tabulae* geschrieben zu werden, und zwar in einer ganz bestimmten Anordnung. Jeder der 36 Buchstaben stellt ein Feld dar. Zum Glück ist uns eine ganze Anzahl solcher *tabulae lusoriae* erhalten, die im zweiten Teil dieser Abhandlung zusammengestellt sind [12]. Das Schema der Spieltafel ist folgendes:

---

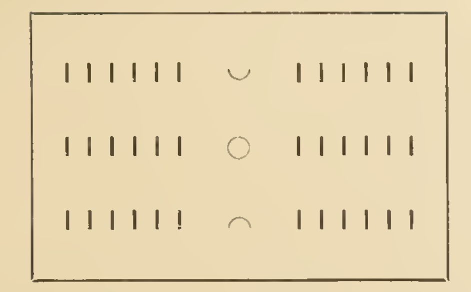
[8]) Bei Riese, Anthol. latina 495—506. Bährens, Poetae latini minor. IV p. 119.

[9]) Der codex Vossianus Q 86, saec. IX hat keine Ueberschrift. Keine der Handschriften ist älter als das neunte Jahrhundert.

[10]) Teuffel, Röm. Litteraturgeschichte⁴ § 427, 1. Seeck in der Vorrede seiner Ausgabe des Symmachus p. CCII.

[11]) Schenkl, Sitzungsberichte der Wiener Akad. Bd. XLIII 1863 p. 64. Bährens, Poetae lat. min. IV p. 42 hält Gallien für ihr Vaterland und setzt sie in das Ende des vierten Jahrhunderts (Zeit des Ausonius). Die Anthologia latina ist im sechsten Jahrhundert entstanden

[12]) An die Spitze gestellt habe ich die 12 Hexameter der sapientes. Auf das Zeugnis derselben für die *tabulae lusoriae* hat meines Wissens zuerst F. Bücheler hingewiesen im Korrespondenzblatt der Westd. Zeitschr. 1889 p. 119. Ganz vollständig ist meine Sammlung nicht, der 15. Band des Corpus wird noch einige Lücken ausfüllen.



Jeder Strich bedeutet ein Feld. Im ganzen sind es 36 in drei Reihen geordnete Zeichen oder Felder, die durch irgendwelche in der Mitte angebrachte Verzierungen oder Zeichen in zwei Hälften abgeteilt sind, so dass jede Seite 3 × 6 = 18 Felder aufweist. Solcher inschriftsloser Tafeln, auf denen die Felder durch beliebige Zeichen markiert sind, hat sich eine ziemliche Menge erhalten. Dem oben gegebenen Schema entspricht ganz die im Bullettino della commissione archeol. 1887 p. 178 veröffentlichte Tafel, nur dass die Zeichen in der Mitte etwas anders gestaltet sind. Das Fragment einer anderen Tafel, welche de Rossi (Roma sotterranea III p. 383) mitteilt, weist Zeichen auf, die unserem kursiven *r* ähnlich sehen [13]. Diese Zeichen sind nun mit Vorliebe durch Buchstaben ersetzt worden, in der Weise, dass man in der Regel sechs Worte zu sechs Buchstaben suchte, deren Zusammenstellung irgend einen, meist auf das Spiel bezüglichen Sinn ergab. Der Vers des Palladius (1) würde also folgendermassen auf der Spieltafel einzutragen sein:

SPERNE	◡	LVCRVM
VERSAT	○	MENTES
INSANA	◠	CVPIDO

Ueber den Gegenstand hat bis jetzt am ausführlichsten gehandelt Bruzza im Bullettino della commissione archeol. comunale di Roma 1877 p. 81—99. Vgl. denselben in der Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer von F. X. Kraus II 1886 p. 771. Eine Anzahl findet sich auch in Marquardt's Privatleben der Römer p. 859 zusammengestellt. Ficoroni (I tali p. 121 ff.) kannte nur drei. Von neueren nenne ich noch F. X. Kraus, Roma sotteranea 2. Aufl. p. 194; V. Schultze, Die Katakomben (1882) p. 216; A. Harnack, Der pseudocyprianische Traktat de aleatoribus (1888) p. 43.

[13]) Die Fragmente von anderen ebendort p. 374. 376. 391. tav. XXIV 5. S. auch Dissertazioni della Accademia di Cortona II 1738 p. 117. Andere Tafeln haben andere Zeichen, in anderer Zahl und anderer Anordnung; sie beziehen sich auf andere Arten von Brett- und Würfelspielen, über die wir ganz im Dunkeln sind. Solche sind z. B. die

Der Hauptfundort dieser Tafeln ist Rom. Nach Bruzzas Angabe[14] sollen dort mehr als 60 gefunden sein, die meisten in den Katakomben. Das Spiel muss also sehr beliebt gewesen sein, wofür auch der Umstand spricht, dass die *duodecim sapientes* es für der Mühe wert gehalten haben, ihre Kunst in den Dienst desselben zu stellen. Eine der Tafeln stammt aus Ostia (27), vier aus dem übrigen Italien (17. 23. 24. 39), drei aus Afrika (16. 20. 48), und eine wurde kürzlich in Trier zu Tage gefördert (49). Ob sich die von Marucchi (Bullettino della commiss. arch. 1888 p. 474) und de Rossi (Roma sotterranea III p. 372) mitgeteilten Fragmente auf unser Spiel beziehen, bleibt unsicher.

Dem Inhalt nach lassen sich verschiedene Gruppen unterscheiden. An die Spitze der Sammlung habe ich diejenigen gestellt, welche auf das Spiel selbst Bezug nehmen, auf Gewinn, Verlust, Geschicklichkeit und Ungeschicklichkeit der Spieler u. s. w. Manche sind inhaltlich nahe verwandt und gehen augenscheinlich auf ein und dieselbe Vorlage zurück, so die Gruppe 22—31, wo der ungeschickte Spieler *(idiota)*, der verloren hat, aufgefordert wird, einem anderen Spieler Platz zu machen. Die Aufforderung, dem flinken Spieler Lob zu spenden, wiederholt sich gleichfalls (32. 33): *veloci lusori dicite laudes;* es fehlt vorn nur ein Fuss und der Hexameter ist vollständig. Sonst sind nur wenige der Inschriften metrisch abgefasst: es gehören hierher 13 und 16. Von den Versen der 12 *sapientes* ist bis jetzt keiner inschriftlich bezeugt. Eine andere Gruppe (39—46) enthält Anspielungen auf den Zirkus und das Beifallsgeschrei der Zuschauer, welche mit Zurufen und Wünschen die Wettkämpfenden zu empfangen pflegten und die Sieger bejubelten. Daher die häufigen Formeln *circus plenus, clamor ingens* oder *magnus*[15]. Eine dieser Tafeln enthält den Siegeswunsch *Eugeni vincas* (40). Nach Bruzza sollen auf anderen Tafeln, die mir nicht bekannt sind, die Namen *di Costanzo, di Valeriano, di Ilaro, di Sabbazio* vorkommen[16]. *Ilaris* in 14 ist aber schwerlich als Eigenname zu fassen, wofern Bruzza diese Inschrift im Sinne hat. Dagegen wird *vi*CTOR in 21 wohl Eigenname sein *(Victor vincas)*. Es ist nicht unwahrscheinlich, wie Bruzza annimmt, dass solche Tafeln auch zu Geschenken benutzt wurden und man für dieselben solche Aufschriften wählte, welche dem Beschenkten Glück im Spiele wünschten. Weitaus am häufigsten ist das Wort *ludere* (einmal der gewähltere Ausdruck *rixari* 30) verwendet (9. 11. 14. 16. 22—29. 36. 38. 48; *ludite* 5. 50; *ludamus* 13; *ludant* 19; *lusuri* 3; *lusori* 7. 32. 33). Die *tabula* wird nur

---

von Bruzza, Annali dell' Inst. 1877 tav. F. G. n. 29 und Marucchi, Bullet. della commiss. arch. 1888 p. 474 veröffentlichten. Vgl. auch CIL XIV 4125, 4.

[14]) Bullettino della commiss. arch. 1877 p. 83.

[15]) Bezüglich weiterer Einzelheiten verweise ich auf die Anmerkungen der Inschriften.

[16]) A. a. O. p. 88.

in 13. 14. 17. erwähnt. Keinen deutlichen Bezug auf das Spiel selbst enthalten die Aufschriften der Tafeln 18. 19. 47. 51. Bemerkenswert ist Tafel 47, deren Besitzer sich *Benatores* nennen. Nach der Inschrift zu urteilen, scheinen sie mehr materiellen Genüssen gehuldigt zu haben. Beischriften, die aber nichts mit dem Spiele zu thun haben, finden sich auch auf der afrikanischen Inschrift 48[17]). Verwandten Inhalt mit der Trierer Inschrift 49 hat vielleicht das stadtrömische Bruchstück 50 gehabt.

Zeitlich ist keine der Inschriften genauer zu fixieren, ebensowenig wie die Zeit der *poetae scholastici* näher bestimmt werden kann. Vor Hadrian wird schwerlich eine zu setzen sein. Eine Anzahl gehört sicher einer verhältnismässig späten Zeit an, wie man aus der Sprache der Inschriften und den zum Teil sehr nachlässigen Buchstabenformen[18]) schliessen kann. Auf einer Anzahl Tafeln sollen die Buchstaben nur flüchtig eingeritzt sein. Bei der Beurteilung mancher Wortformen muss allerdings der Umstand berücksichtigt werden, dass die einzelnen Wörter nicht aus mehr als sechs Buchstaben bestehen durften. Hierdurch sind wohl die Schreibungen ILARIS 14, ABEMVS 47, FEELIX 21, PAONEM 47, vielleicht auch der Abfall des *m* in LOCV 22—24. 26. 28. zu erklären. In 21 steht *nabice* (= *naviges*) neben *redias*, in 13 *in hanc tabula;* in 26 *nesces;* in 16 scheint *felice* Adverb zu sein oder es steht appositionell für *felicem*. Ganz selten ist in 40 und 41 *mannus* für *magnus*[19]); auch für das OCCEST = *hoc est* der afrikanischen Inschrift 48 liegt nicht der Zwang der sechs Buchstaben vor. Der Gebrauch von C statt G (*Euceni* 40, *nabice* 21) und von B statt V (*salbus* 21, *leba te* 22, 27, *beloci* 32) ist weiter nicht auffällig. Manche der Inschriften ist vielleicht christlichen Datums[20]). Der Ausdruck *se levare* für *recedere* sich erheben, um einem anderen Platz zu machen, in 31 *surges* verrät gleichfalls späte Zeit[21]). Die jüngste der mir bekannten Inschriften ist unstreitig 51, die wegen des darin vorkommenden *capitaneus* kaum noch der klassischen Zeit angehören kann. Sie mag eher in das 8. oder 9., vielleicht in ein noch späteres Jahrhundert fallen. Der Text der Inschrift ist

[17]) Vgl. die Anmerkung dazu und ferner das Bruchstück 35.

[18]) In 49 hat das V die unten gerundete Gestalt, N und M geschweifte Mittellinien, und so weisen auch noch andere Tafeln nachlässige Züge auf, wodurch man sich aber nicht verleiten lassen darf, auf eine gar zu späte Zeit zu schliessen, wie es der Herausgeber der Trierer Inschrift thut. Die aus den Katakomben stammenden Tafeln fallen aller Wahrscheinlichkeit nach vor das 5. Jahrhundert n. Chr. Vgl. de Rossi, Roma sotterranea 1 p. 215.

[19]) Vgl. die Anmerkung.

[20]) Vgl. 20 mit der Anmerkung, auch 35. In der Domitillakatakombe ist das Grabmal eines *artifex artis tessellariae lusoriae* aufgedeckt worden. Harnack, Der pseudocyprianische Traktat de aleatoribus p. 43. F. X. Kraus, Roma sotterranea 2. Aufl. p. 494.

[21]) LEVA DE in 29 für LEVA TE ist ganz ungewöhnlich und mir zweifelhaft. Die Verweisung Bruzzas auf Formen wie *diced, rogad* für *dicet, rogat* ist nicht zutreffend.

ein ganz beliebiger, er scheint irgend einer Inschrift eines Beamten des christlichen Roms, der ein Gebäude hatte herstellen lassen, entlehnt[22]). Bemerkenswert ist die Schreibung STHEFANVS. Man wagte also nicht STEPHANVS zu schreiben, sondern zog vor, ein H an anderer Stelle einzuschieben, um die nötige Buchstabenzahl zu erzielen. Auf die Regel, Worte zu sechs Buchstaben zu bilden, ist keine Rücksicht genommen[23]). In den christlichen Begräbnisstätten Roms sind Bruchstücke von Spieltafeln häufig zum Verschluss der *loculi* benutzt worden (vgl. 30, 32, 35, 36 u. a.). Auf der Rückseite von 35 steht noch ein Teil der christlichen Grabschrift. Ebenso steht auf der Rückseite des Trierer Steins 49 eine christliche Grabschrift. Umgekehrt ist die afrikanische Tafel 20 aus einem ehemaligen Grabstein hergestellt, von dessen Inschrift noch die letzte Zeile erhalten ist. Die Spieler scheinen sich aus einem solchen Verfahren kein Gewissen gemacht zu haben. Das Bruchstück 28 endlich enthält auf der Rückseite noch ein Stück einer Sonnenuhr.

Wie der genaue Gang des Spieles war, entzieht sich unserer Kenntnis. Man hat die Verse des Ovid Trist. II 481 f.

Parva sedet ternis instructa tabella lapillis,
In qua vicisse est continuasse suos,

und Ars am. III 365 f.

Parva tabella capit ternos utrimque lapillos,
In qua vicisse est continuasse suos

auf unser Spiel beziehen wollen, ob mit Recht, scheint mir zweifelhaft. Das Richtige hat hier, wie ich glaube, Becq de Fouquières (Les jeux des anciens[2] p. 389) getroffen. Mit mehr Wahrscheinlichkeit lässt sich die Stelle Isidors Etym. 18, 64 *(de figuris aleae)* dafür anführen: *Nam tribus tesseris ludere perhibent propter tria saeculi tempora, praeterita, praesentia et futura, quia non stant, sed decurrunt. Sed et ipsas vias senariis locis distinctas propter aetates hominum ternariis lineis propter tempora argumentantur: inde et tabulam ternis descriptam dicunt lineis.* Die Teilung der Tafel in zwei Hälften legt nahe, dass auf der einen Seite der eine, auf der anderen der andere Spieler sass. Jeder hatte 18 auf 3 Reihen verteilte Felder, auf denen mit *calculi* gezogen wurde. Es ist anzunehmen, dass jeder Spieler drei Spielsteine hatte. Die Würfel entschieden, wie dieselben gezogen werden

---

[22]) Vgl. die Anmerkung.

[23]) Dass die 6 Buchstaben auf 2 Wörter verteilt werden, kommt öfters vor, in der Regel gehören die Worte dann aber eng zusammen, so in 5 *aes est, in arca,* in 6 *siquis,* in 8 *pax est,* in 10 *ego sum,* in 13 *in hanc.* Eine Ausnahme in den Versen der 12 sapientes bildet nur das *ut vere* in 11. Selten sind Worte selbst auseinandergerissen worden, wie in 13, 15.

durften. In 15 wird ausdrücklich der Würfel *(tessella)* erwähnt, in 16 die *puncta* desselben. In mancher Hinsicht mag das Spiel dem *ludus duodecim scriptorum* geglichen haben, wenn auch Zahl und Verteilung der Felder bei diesem eine andere war. Die Zahl der Würfel betrug nach Isidor drei. Der beste Wurf war dann der *senio* (τρὶς ἕξ) 3 × 6. Es ist vielleicht nicht zufällig, dass die Zahl der Felder für jeden Spieler auch gerade 3 × 6 betrug, dass dieser also, wenn gleich der erste Wurf der *senio* war, jeden seiner drei Spielsteine sechs Felder d. h. bis an das Ende vorrücken konnte und damit gewonnen hatte. Das Spiel erforderte Uebung und Geschicklichkeit (vgl. 2. 15. 16. 17), vermutlich sowohl im Ziehen der Steine als im Würfeln. Kundige Würfelspieler sollen jeden beliebigen Wurf im Handgelenk gehabt haben [24]). Auch unter den heutigen Matadoren dieser Kunst soll es noch solche Hexenmeister geben. Auf einer Inschrift Pompejis (CIL IV 2119) rühmt sich ein Würfelspieler, eine hübsche Summe *in alea* gewonnen zu haben *fide bona*, d. h. ohne Betrug. Nicht zu betrügen rät auch der Spruch des Asclepiadius (2). Glück musste der Spieler natürlich auch haben, und zwar der *doctus* so gut wie der *indoctus* (vgl. 16), wenn sich auch manch einer rühmen mochte, durch *studium* (15) den Mangel des Glücks zu ersetzen. Wer flink spielen konnte, scheint nach den Aufschriften der Tafeln 32 und 33 in besonderem Ansehen gestanden zu haben. Wer verlor, sollte dies Schicksal mit Gleichmut ertragen. Es mag oft genug während des Spiels oder am Schlusse desselben zu wörtlichen und handgreiflichen Auseinandersetzungen gekommen sein. Recht anschaulich ist ein solcher Streit auf zwei pompejanischen Wandbildern dargestellt, die in einer Taberna aufgedeckt wurden [25]). Auf dem ersten sind zwei bärtige Männer dargestellt, die einander gegenüber sitzen: auf ihren Knieen liegt das Spielbrett, auf dem eine Anzahl farbiger Spielsteine liegen. Der Mann zur Linken hält in der Rechten den Würfelbecher. Ueber seinem Kopf steht das Wort EXSI. Diese Aufforderung [26]) ist an seinen Gegner gerichtet, der ihm die Worte *non tria, duas est* zuruft („nicht drei, sondern nur zwei Points hast du geworfen"). Auf dem anderen Bilde sind sie schon im Begriff, handgemein zu werden; aber der Wirt legt sich ins Mittel und fordert sie auf, das Lokal zu verlassen und draussen

---

[24]) Vgl. Isidor. Etym. 18, 66 *iactus tesserarum ita a peritis aleatoribus componitur, ut afferat quod voluerit, ut puta senionem, qui eis iactu bonum affert.*

[25]) Reg. VI ins. 14 n. 36. Sogliano n. 657. Jetzt in Neapel Mus. naz. n. 111482. Veröffentlicht in den Notizie degli scavi 1876 November (Atti dei lincei III Serie, I p. 103 f.) Sonst sind bildliche Darstellungen von Brettspielern nicht gerade häufig. Auf einem Sarkophagfragment im Palazzo Castellani (Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom II n. 3056) sind u. a. zwei sitzende Kinder dargestellt, welche auf den Knieen ein Spielbrett mit drei Steinen halten.

[26]) Vgl. Petron. 58 *ad summam, si quid vis, ego et tu sponsiunculam: e x i, defero lamnam.* Dazu die Bemerkung von Heinsius.

weiter zu zanken *(itis. foras rixsatis)*. Ein freundlicherer Mann scheint der gewesen zu sein, der für die Tafel 30 die Aufschrift geliefert hat. Er will nicht streiten *(rixari nescio)*, sondern räumt freiwillig den Platz. Dass um Geld gespielt wurde, ist bereits oben erwähnt worden[27]. Die Zeichen, welche die Tafel in die beiden Hälften teilen, haben für das Spiel schwerlich eine Bedeutung. Sie dienen nur zur Verzierung. Ausser Kreisen, Halbkreisen, gewundenen Linien (ͻ ͼ ⌒ ◡ ‿⌒‿) finden sich sternartige Zeichen, Zweige[28], Epheublätter[29] und ähnliches. In der Regel sind es drei Zeichen, entsprechend den drei Reihen. Die stadtrömische Tafel 34 enthält in dem unteren Zeichen das Monogramm ᚹ, das von Bruzza als *p(alma) (victori) f(eliciter)* gedeutet worden ist[30]. Die Darstellung in dem mittleren Kreise ist nicht ganz klar: in dem oberen Zeichen sieht man einen Zweig. Mit nur einem Zweige begnügt sich die afrikanische Tafel 16. Ein segelndes Schiff ist der Schmuck von 21, wozu die Inschrift *nariges felix, salvus redeas* hübsch und passend gewählt ist. Das Spiel ist also mit einer Fahrt über See verglichen: der Spieler soll glücklich reisen und gesund heimkehren. Vielleicht liegt hierin eine Andeutung für den Gang des Spieles: der Spieler musste vielleicht mit seinen *calculi* zum Ausgangspunkt zurückkehren. Die Verzierungen endlich der afrikanischen Tafel 48 sollen ein Vogel und der Kopf eines langohrigen Tieres (Esels?) sein. Ebenso dienten die Inschriften nur zum Schmuck der Tafeln. Es sind, wie schon bemerkt ist, Sprüchlein für die Spieler. Wer verlor, konnte auf der Tafel gleich sein „Mensch, ärgere dich nicht" lesen (4. 8. 12); wer gewann, dem spendete, wenn kein Zuschauer da war, wenigstens die Tafel Lob (32. 33). Anderen machten andere Aufschriften mehr Vergnügen. Die *venatores* (47) werden wohl, wenn sie ihr Huhn, ihren Fisch, Schinken und Pfau verspeist hatten und sich zum Spiele niedersetzten, mit besonderem Stolz auf die Verewigung ihres reichhaltigen Menus geblickt und in der angenehmen Erinnerung daran mit um so grösserem Behagen gespielt haben. Ein heiteres Gemüt und gesunde Leibesübung scheinen die afrikanischen Spieler (48) hoch geschätzt zu haben: für sie liegt des Lebens Quintessenz im Jagen, Baden, Spielen und Lachen.

II. Die Inschriften der tabulae lusoriae.

1.—12. Monosticha der zwölf poetae scholastici. — Anthol. latina 495—506 Riese. Bährens, Poetae lat. min. IV p. 119.

1. Palladii:

SPERNE | LVCRVM | VERSAT | MENTES | INSANA | CVPIDO

---

[27]) Vgl. auch die Formel *libero aureos* in 42.

[28]) Vgl. 16. 31. 47.

[29]) Vgl. 47 und das inschriftlose Fragment bei de Rossi, Roma sotterranea III p. 371.

[30]) Annali dell' Inst. 1877 p. 58 ff. tav. FG n. 23.

2. Asclepiadii:

FRAVDE | CARETE | GRAVES | IGNARI | CEDITE | DOCTIS

3. Eusthenii:

LVSVRI | NVMMOS | ANIMOS | QVOQVE | PONERE | DEBENT

Vgl. Concil. Eliberitan. can. 79 *si quis fidelis alea id est tabula luserit nummos placuit eum abstineri* (Ducange Gloss. s. v. *tabula* 9).

4. Pompiliani:

IRASCI | VICTOS | MINIME | PLACET | OPTIME | FRATER

Vgl. 14 *domine frater.*

5. Maximini:

LVDITE | SECVRI | QVIBVS | AES EST | SEMPER | IN ARCA

Vgl. Anthol. lat. 82 (*de tabula*) v. 10 f. *securus ludat amator, nummos quisquis habet.*

6. Vitalis:

SI QVIS | HABENS | NVMMOS | VENIES | EXIBIS | INANIS

Vgl. *plenus exirit* auf der afrikanischen Inschrift 20.

7. Basilii:

LVSORI | CVPIDO | SEMPER | GRAVIS | EXITVS | INSTAT

8. Asmenii:

SANCTA | PROBIS | PAX EST | IRASCI | DESINE | VICTVS

9. Vomanii:

NVLLVS | VBIQVE | POTEST | FELICI | LVDERE | DEXTRA

10. Euphorbii:

INICIO | FVRIAS | EGO SVM | TRIBVS | ADDITA | QVARTA

11. Juliani:

FLECTE | TRVCES | ANIMOS | VT VERE | LVDERE | POSSIS

12. Hilasii:

PONITE | MATVRE | BELLVM | PRECOR | IRAQVE | CESSET

13. Fundort Rom. — Murat. 661. 3. Ficoroni. I tali p. 125. Orelli 4315 b.

SEMPER | IN HANC | TABVLA | HILARE | LVDAMV | S AMICI

Vgl. *ilaris* in 14.

14. Rom. Katakomben d. h. Agnes. — Boldetti. Osservaz. sopra i cimiterj p. 447. Ficoroni. I tali p. 121. Labus bei Orelli II p. 447.

DOMINE | FRATER | ILARIS | SEMPER | LVDERE | TABVLA

Ilaris ist schwerlich Eigenname, wie Bruzza (Bullet. della commiss. arch. 1877 p. 88) anzunehmen scheint; es heisst vielmehr: „Herr Bruder, immer vergnügt spielen!“ Bemerkenswert der freie Gebrauch des Infinitivs statt des Imperativs; ähnlich können wir uns ausdrücken. Zu *domine frater* vgl. 4. Die Anrede *domine frater* findet sich zuerst bei Fronto (Epp. ad am. I 25). Vgl. Friedländer, Sittengeschichte I[6] p. 445. Sie war bis in die späteste Zeit üblich, vgl. auch das Epigramm des Palladas Anthol. Palat. X 44 (δόμινε φράτερ).

15. Rom. Callistus-Katakomben. — Marangoni, Acta S. Victorini p. 140. Orelli 4316. Bruzza, Bullet. della commiss. arch. 1877 p. 86.

SI TIBI | TESSEL | LA FAVE | T EGO TE | STVDIO | VINCAM

16. Philippeville (Numidien). — CIL VIII 7998.

INVIDA | PVNCTa | IVBENT | FELICE | LVDERE | DOCTVM

Vgl. Anthol. lat. 82, 11 *adversis punctis doctum se nemo fatetur*; 82, 5 *se sollertes punctis fallentibus inflant*. In der Mitte ist ein Zweig dargestellt.

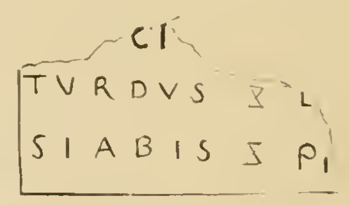
17. Salerno. — CIL X 546.

TVRDOS ⊕ CAP

TABVLA ∩ DOCT

Z. 1 ist TVRDOS überliefert, im Corpus steht TaRDOS. Tardos würde passen im Gegensatz zu dem *velox lusor* in 32 und 33. TVRDOS aber schützt das folgende Fragment. Z. 1 ist wohl zu ergänzen *cap*[*tat*]. Z. 2 *doct*[*us*]. Turdus könnte ein Spitz- oder Schimpfname gewesen sein.

18. Rom. Via Cernaia. — Bruzza, Bullettino della commiss. arch. 1877 p. 94.



Die Notizie degli scavi 1877 p. 12 geben in der ersten Zeile CL (über den Buchstaben VR stehend), am Ende der zweiten L, am Ende der dritten PN. Ebenso liest die dritte Zeile Lanciani, Bull. della commiss. arch. 1877 p. 56. Der Sinn des Fragments ist dunkel; vgl. 17. 19. Turdus kommt übrigens auch als Eigenname vor, wenn schon selten, Liv. 41, 6; vgl. die christlichen Grabschriften bei Boldetti, Osservaz. sopra i cimiterj p. 287 und 400.

19. Rom; „*tavola forse lusoria posta a rovescio ad un sepolcro*". — Marangoni, Delle cose gentilesche (Roma 1744) p. 466.

TVRDVS | STVPET | MERALA | CANTAT | AVCEPS | CAPTAT

Ueberliefert ist Z. 1 IVdOVS STUPIE. Z. 2 MERALA. Z. 3 ACPTAT. Vgl. 17. 18. Horaz Ars poet. 458 *merulis intentus auceps;* Plin. Nat. hist. X 80 *merula . . . canit aestate, hieme balbutit, circa solstitium muta.* Colum. de re rust. 8. 10. Pallad. de re rust. 1. 26.

20. Ain-Kebira (Mauretanien). — CIL VIII 8407.

PATRIS | ET FILI | SERVVS | PLENVS | EXIVIT | ARATOR

Die Höhe der Tafel ist 0,50 m, die Breite 0,54 m. Es stand auf ihr ursprünglich eine Grabschrift, die getilgt worden ist bis auf die letzte Zeile V(*ixit*) A(*nno*) VNO M(*ensibus*) X D(*iebus*) VI. Der Inhalt ist nicht ganz klar. Bruzza (Bullettino della commiss. arch. 1877 p. 98) und mit ihm Marquardt (Privatleben der Römer p. 859) deuten die Tafel folgendermassen: Wer lange Jahre hindurch Sklave und arm war, kann durch das Spiel ein reicher Gutsbesitzer (*arator*) werden; oder: wie ein Sklave, wenn er Glück hat, ein reicher Gutsbesitzer werden kann, so kannst auch du in diesem Spiele reich werden. Ob diese Deutung richtig ist, möchte ich bezweifeln. Der Ausdruck *plenus exivit* ist deutlich: er bedeutet so viel wie: er hat gewonnen, er ist bereichert aus dem Spiel hervorgegangen. Das Gegenteil ist das *exibis inanis* in dem Hexameter des Vitalis (6). Der metrische Schluss ist auch hier unverkennbar. Möglicherweise ist *exivit* Futurum (*v* für *b*). Das *patris et fili servus* deutet auf christlichen Ursprung (= *dei servus*). Der Spruch ist für fromme Spieler bestimmt. *Arator* im Sinne von Domänenpächter zu fassen, scheint mir zu gewagt. Vielleicht ist es Eigenname. An einen *servus arator* ist nicht zu denken; *servi aratores* (= *cultores*) finden sich in einem Reskript Constantins (cod. Theod. II 30, 1) mit *boves aratorii* zusammengestellt. Bücheler meint, *arator* bezeichne (nach *arare sulcos, campum, aequor* u. a.) metaphorisch den Brettspieler.

21. Rom. — Passionei, Iscrizioni antiche p. 8 n. 22. Orelli 2586 (vgl. II p. 447). Bruzza, Annali dell' Inst. 1881 p. 299 (vgl. 1877 p. 66).

*vi*CTOR | VINCAS | NABICE | FEELIX | SALBVS | REDIAS

In der Mitte die Darstellung eines segelnden Schiffes. Vgl. *Eugeni vincas* in 40. Der Abfall des *s* in *nabice* (= *naviges*) nicht ungewöhnlich auf späten und provinzialen Inschriften: vgl. z. B. CIL IX 6408 *rogo q*(*ui*) *lege*(*s*) *ore*(*s*) *pro espiritum eius.*

22. Rom, Coem. Basillae. — Lupi, Severae epitaph. p. 59 tav. IX. Ficoroni, I tali p. 122. Orelli 4315 a (vgl. II p. 447).

VICTVS | LEBA TE | LVDERE | NESCIS | DALVSO | RI LOCV

Vgl. Anth. lat. 333, 1 (Riese) *ludit cum multis Vatanans* (?), *sed ludere nescit,* und den Ausgang von 9. 11. 16.

23. Marino. — Cod. Barberin. XXX 136 p. 87. CIL XIV 4125. 1.

LEVATE | DA LOCV | LVDERE | NESCIS | IDIOTA | RECEDE

Das Wort *idiota* hat schon Lucilius im Latein eingebürgert (Nonius p. 38). RECEDE steht auch auf der von Bruzza, Annali dell' Inst. 1877 tav. FG n. 29 mitgeteilten Tafel, welche für ein anderes Spiel diente (LABA MAnuS ET RECEDE). Vgl. die folgenden.

24. Bruchstücke einer Marmortafel, die zwischen Monte Compatri und Monte Porzio im Albanergebirge gefunden wurden. — CIL XIV 4125. 2.

IDIOTA | RECEDE | *lude*RE | NESCIS | *da luso* | RiLOCV

25. Rom: Coem. Priscillae. — Marangoni. Delle cose gentilesche p. 393.

IDIO*ta* | LVDERE | NESCIS | VICTVS | . . . . . . | . . . . . .

Die letzte Zeile kann z. B. gelautet haben *leva te* — *da locu*. Zwischen NESCIS und VICTVS ein Kreis mit den Buchstaben $\frac{\text{III}}{\text{ZC}}$.

26. Rom. — Armellini. Il cimitero di S. Agnese (Roma 1880) p. 308 f. teilt zwei Bruchstücke einer Spieltafel mit, welche zusammen zu gehören scheinen.

VICTVS | *levate* | LVDERE | NESCES | *da luso* | RILOCV

Die Ergänzungen nach 22.

27. Ostia: Marmorfragment. — Notizie degli scavi 1886 p. 127. CIL XIV 4125. 3.

idiota | *reced*E | *ludere* | NESCIS | *victus* | LEBATE

28. Rom: Mausoleum des Augustus. — Lanciani. Bull. della commiss. arch. 1884 p. 57. Notizie degli scavi 1883 p. 48.

da luso|RILO*cu* | LVDERE | *nescis* | *id*IOTA | *recede*

Die Buchstaben der ersten Zeile stehen auf dem Kopf und laufen von rechts nach links. Die Rückseite enthält ein Stück einer Sonnenuhr (Gruter p. 135. 3).

29. Rom. — Bruzza. Bullettino della commiss. arch. 1877 p. 94.

LEVADE | *ludere* | NESC*is* | *da luso* | RI *locu* | *recede*

Die Ergänzungen von Bruzza; wenn richtig, *leva de* für *leva te* auffallend.

30. Rom. Campo Verano: „*sembra essere stato tagliato ed adoperato per chiusura di un sepolcro cristiano*". — Bullettino della commiss. arch. 1887 p. 44. Notizie degli scavi 1887 p. 23.

*victu*S | RECEDO | RIXARI | NESCIO | MELIVS | . . . . . .

31. Rom. Katakombe der Domitilla. — Bruzza in F. X. Kraus' Realencyklopädie d. christlichen Altertümer II (1886) p. 773.

. . . . . . | . . . . | . . . . . . | . . . . . . | VICTVS | SVRGES

Surgam vielleicht auch in 30.

32. Rom: „*tavola lusoria segata per chiudere un loculo*". — De Rossi. Roma sotterr. III p. 389.

. . . . . . | . . . . . . | BELOCI | LVSORI | DICCTE | LAVDES

Die erste Zeile fehlt, von der zweiten sind nur die oberen Buchstabenhälften erhalten, Zeile 3 ist *dic[i]te* (*dicte* ?) *laudes*, das Erhaltene daktylisch.

33. Rom, gef. *in horto basilicae S. Agnetis.* — Codex Barberin. XXXIV 73 p. 250. 597. Vgl. de Rossi, Roma sott. III p. 389 und Bruzza, Bull. d. comniss. arch. 1877 p. 87.

VELOCI LVSOR*i*
DICITE LAVD*es*

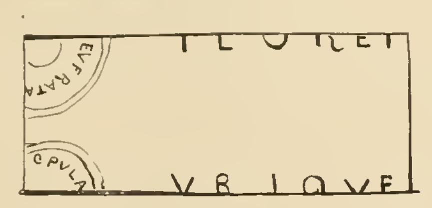
Armellini, Cimitero di S. Agnese (Roma 1880) p. 309 teilt dasselbe Fragment mit.

34. Rom. — Bruzza, Annali dell' Inst. 1877 tav. FG. n. 23.

VINCIS | GAVDES | PERDIS | PLORAS | EFETER | CLAMAS

Aehnlich lauten die Ausdrücke auf der schon erwähnten Spieltafel (Bruzza a. a. O. n. 29) BINCIS GAVdeS PERDES PLANGIS. Marquardt, Privatleben der Römer p. 859 meint, in dem unverständlichen EFETER scheine *feliciter* zu stecken. Es ist vielmehr dem Griechischen entlehnt und in dem Sinne von Zuschauer oder Schiedsrichter zu fassen, wenn auch bis jetzt nur die Form ἐφέτης sich belegen lässt. Vgl. Synes. p. 54 C (p. 289 Krabinger) ὡς εἶδον ἐγὼ δικαστὴν ἐφέτην μετροῦντα τὸν χρόνον τοῖς ἀγορεύουσιν.

35. Rom, Coem. Cyriacae. — Gatti, Bullettino d. commiss. arch. 1888, p. 176 „*un frammento di lastra marmorea, che servì per chiusura di un loculo, ha da un lato l'avanzo dell' epitafio cristiano . . . . . e dal lato opposto conserva questo frammento di antica tavola lusoria*".



Das obere Wort kann FLORET oder PLORET gewesen sein, das letztere empfiehlt die vorhergehende Inschrift (z. B. *victus*); *ubique* kann Schlusswort eines Hexameters sein. Die anderen Worte, die mit dem Spiele nichts zu thun haben, bezieht Bücheler auf die vier paradiesischen Flüsse Genesis 2, 10 (*Opula* für *Evila*, so in der metrischen Genesis). Nach den Verzierungen zu urteilen, ist das Stück das rechte untere Viertel der Tafel.

36. Rom: „*tavola lusoria tagliata per chiudere un loculo*". — De Rossi. Roma sott. III p. 350.

INCIPE ◡ LVDERE

Die beiden untersten Reihen fehlen.

37. Rom. — De Rossi. Roma sott. III p. 274.

PROSIO ⌒ VICTOR

Die beiden ersten Reihen fehlen. Das erste Wort mir dunkel: ob Eigenname?

38. Rom. Katakomben d. h. Agnes. — Armellini. Cimitero di S. Agnese p. 309 (aus Cod. Vatic. 9140).

SVADET o LVDERE
SEMPER o AMICOs

39. Monteleone im Sabinerlande. — CIL IX 4907.

CIRCVS | PLENVS | CLAMOR | POPVLI | *gaudia* | CIVIVM

Die Ergänzung *gaudia* (Henzen. Bull. dell' Inst. 1861 p. 81) ist passend: man kann auch an *laudes* und ähnliches denken.

40. Rom. Campo Verano. — Bruzza. Bull. d. commiss. arch. 1877 p. 88.

*cir*CVS | PLENVS | CLAMOR | MANNVS | *e*VCENI | VINCAS

mannus = *magnus* wie in 41; diese Art von Assimilation sehr selten. Bruzza vergleicht ZINNVM für *signum* einer Inschrift bei Buonarotti. Vetri p. X und Boldetti. Osserv. sopra i cimiterj p. 429. De Rossi. Roma sott. III p. 576. Ebenso steht *sinnu* für *signum* auf der späten Grabschrift CIL IX 2893 (*hic abitat Meria Victoria qe At superos sinnu abebat*). Das geläufigste Beispiel ist *stannum* für *stagnum*. Zu dem Siegeswunsch *Eugeni vincas* vgl. in 21 *Victor vincas*.

41. Rom. — Zwei Fragmente bei de Rossi, Roma sott. III tav. XXVI 35 mit

CIRCVS | MANNVS

und

VINCAS

Vgl. 40.

42. Rom. — Detlefsen. Bull. dell' Inst. 1861 p. 179.

. . . . | . . . . | CLA*mo*R | INGENS | LIBERO | AVREOS

Die erste Zeile wird wohl *circus plenus* gelautet haben. Von der zweiten Zeile sind nur die unteren Buchstabenhälften erhalten, die Buchstaben *mo* ausgebrochen. Die Formel *libero aureos* geht wohl auch auf den

Zirkus. *Libero* mag so viel bedeuten wie *victori*. Die Belohnungen für die Sieger im Zirkus bestanden in Palmen, Kränzen, Geldspenden. Die Zuschauer empfingen und begleiteten die Wettkämpfenden mit Zurufen und Siegeswünschen (Friedländer, Sittengeschichte II[6] p. 327 ff.) und pflegten auch mit Ungestüm Prämien für die Sieger zu verlangen. Vgl. Sueton. Claud. 21 *nec ullo spectaculi genere communior aut remissior erat, adeo ut oblatos victoribus aureos prolata sinistra pariter cum vulgo voce digitisque numeraret.* Juven. Sat. VII 243 *accipe, victori populus quod postulat aurum*, dazu das Scholion *ut in theatro solent petere, quinque aureos* (cfr. Capitol. Antonin. cap. 11): *nam non licebat amplius dare.* Gatti citiert die Formel Bull. d. commiss. arch. 1887 p. 191 und stellt sie zusammen mit *Eugeni vincas*; er scheint *Libero* als Eigennamen zu fassen. Bücheler nimmt *libero* als Verbum = *solvo*, wofür das Juristenlatein Analogien gibt.

43. Rom, Via Portuense. — Gatti, Bull. d. commiss. arch. 1887, p. 190. Notizie degli scavi 1887 p. 118.

CIRCVS | PLENVS | CLAMOR | INGENS | IANVAE | TE . . . .

Gatti ergänzt TE*ctae* (*nel senso che le porte del circo, durante gli spettacoli, erano difese e protette*). Die Auswahl der Worte ist nicht sehr gross, aber das richtige zu finden schwer (*tersae, testes, tensae* u. s. w.). Vielleicht ist das Gedränge an den Thüren gemeint, und *tentae* (= besetzt) zu ergänzen.

44. Rom, Katakombe des Praetextatus. — Boldetti, Osservazioni sopra i cimiterj p. 443.

*c*IRCVS | PLENVS | CLAMOR | MAGNVS | FILORO | MVMORTV

Das letzte Wort ist verderbt, es zählt einen Buchstaben zu viel. Vielleicht trifft Lupi (Severae epitaph. p. 59) das richtige mit MVRMOR (*filorum* = *amicorum*). Oder MVRMOR?

45. Rom, Via Portuense. — Notizie degli scavi 1886 p. 364 (vgl. Bull. della commiss. arch. 1887 p. 191).

CIRCVS | PLENVS | *clamor* | *mag*NVS | . . . . . . | . . . . VS

46. Rom. — Bull. d. commiss. arch. 1878 p. 265.

circus | *plenus* | *clamo*R | MAGNVS | . . . . . . | . . . . . .

Die Ergänzung der ersten Zeile nach Analogie der vorangehenden Inschriften so gut wie sicher.

47. Rom „*al Castro Pretorio*“: Marmortafel, Grösse 0,81 × 0,55. — Lanciani, Bull. della commiss. arch. 1876 p. 188 tav. XXI, 1. Bruzza, ebendort 1877 p. 89 (vgl. auch Notizie degli scavi 1877 p. 84).

ABEMVS | IN CENA | PVLLVM | PISCEM | PERNAM | PAONEM

Darunter BENATORES, wohl Bezeichnung der Besitzer der Tafel. Vgl. Petron. Satir. 66 *„quid habuistis in cena?“*

48. Timghâd (Numidien) *„in pavimento fori“*. — Ephemeris epigraph. VII p. 111 n. 360 (vgl. V p. 551 n. 1270).

VENARI | LAVARI | LVDERE | RIDERE | OCC EST | VIVERE

Als Verzierungen in der Mitte werden angegeben *avis, caput animalis auriti, ramus* (?). Am linken Rand ist mit dem Griffel eingekratzt das Wort QVIECER (*quiescere* ?), am rechten unteren Rand OCANAS (= *hoc anas* ?). So ist die Abschrift von Poulle, Rec. de Const. XXII p. 213 n. 54. Die weniger zuverlässige Abschrift von Duthoit (Ephem. epigr. V p. 551 n. 1270), gibt QVIEVEN und SINVSO. Die Schreibung *hocc* empfehlen die Grammatiker mehrfach, z. B. Velius Longius p. 54 K.

49. Trier. — Korrespondenzbl. der Westdeutschen Zeitschr. 1889 p. 68.

UIRTUS | IMPER·I | HOSTES | UINCTI | LUDANT | ROMANI

Bemerkenswert ist, wie in dem zweiten Wort der Punkt einen Buchstaben vertritt, während doch IMPERII oder IMPERI dem Zwecke besser genügt hätte. Auf der Rückseite steht eine christliche Grabschrift, die wohl jünger ist, als die Inschrift der Spieltafel. Der Umstand, dass die Schriftzüge der letzteren nachlässig sind, reicht nicht aus, die Inschrift in eine Zeit zu versetzen, „die wohl jünger als die der Karolinger sein dürfte“; vgl. Bücheler, Korr.-Bl. d. Westd. Zeitschr. 1889, p. 119.

50. Rom. — De Rossi, Roma sotterr. III p. 719.

. . . . . . | . . . . . . | . . . . . . | PACATE | . . . . . E | ROMANI

De Rossi ergänzt *veloci lusori laudes . . . dicit*E. Nach dem Muster der Trierer Inschrift möchte ich eher vorschlagen Z. 2 [*gentes*] *pacate*, Z. 3 [*ludit*]*e Romani*.

51. Rom: *„un pezzo di capitello marmoreo intagliato, sull' abaco del quale furono incise queste parole, a modo di tavola lusoria“*. Gatti, Bull. d. commiss. arch. 1887 p. 326 (vgl. Notizie degli scavi 1887 p. 146).

PATRON | VS STHE | FANVS C | APITAN | EVS REP | ARAVET

Gatti meint wohl mit Recht, dass die Inschrift nicht der klassischen Zeit angehört. Der Titel *capitaneus* erscheint erst in Urkunden des achten Jahrhunderts und war in Rom besonders üblich im 11. und 12. Jahrhundert. Es bezeichnet militärische und sonstige Chargen (*capitaneus peditum, populi, civitatis, guerrae* u. s. w. Ducange, Glossar. *s. v.*). Ohne Zusatz steht es für *caput militum* z. B. in den Annales Francorum v. J. 786 *praevaluerunt*

Franci et cum victoria deo volente reversi sunt et capitaneos eorum (scil. Britonum) *repraesentabant domino regi Carolo.* Das Adjektiv *capitaneus* finde ich nur bei den Gromatici p. 362, 30 Lachm. (*litterae capitaneae*). Irgend ein Stephanus capitaneus wird wohl ein öffentliches Gebäude haben herstellen lassen, und der betreffenden Inschrift sind dann die Worte für die Spieltafel entlehnt worden. Gatti merkt an, dass ein Stephanus unter den *primates Romanae civitatis* genannt wird in den Akten des Römischen Konzils vom Jahre 963 (vgl. Vitale, Storia diplom. de' senatori di Roma p. 25).



Panathenäische
Amphora des akademischen Kunstmuseums zu Bonn.

Von

Richard Heinze.

Die Amphora, welche hier zum erstenmal veröffentlicht wird [1], stammt aus der Sammlung Fontana; der Fundort ist unbekannt. Die Höhe beträgt 39 cm. Sie ist mehrmals zerbrochen und wieder zusammengesetzt worden; das eine Mal sind die Fugen leicht übermalt; Ergänzungen habe ich nicht wahrgenommen. Die sorgfältig gezeichneten schwarzen Figuren zeigen keine Spur archaisierender Nachahmung. Die Pinselkonture sind fast überall noch erkennbar; die der nackten Körper sind gezogen und wohl auch teilweise schon mit Farbe angefüllt, ehe die Gewänder hinzugefügt wurden [2]. Auch die Innenzeichnung ist sorgfältig ausgeführt durch eingeritzte Linien, die nur

---

[1] Sie ist in den archäol.-epigr. Mitteil. aus Oesterreich Bd. II S. 23 f. und 18 von Hoernes kurz beschrieben, aber nicht als panathenäisch bezeichnet worden; Stephani übergeht sie bei seiner Aufzählung gleichartiger Gefässe im Compte-Rendu 1876 S. 22 ff.

[2] Vgl. E. Petersen, Archäol. Zeitung 1881 S. 3.

an den Füssen der Personen hie und da zur Korrektur der Farbenkonture dienen. Die Stäbe des Schulterornaments sind abwechselnd schwarz und rot[3]; auf dem schwarzen Schilde der Athena waren die Strahlen wohl ebenfalls rot aufgetragen; dieselbe Farbe scheint am Helm und an der Aegis angewendet zu sein; ob auch sonst an den Gewändern, vermag ich mit Sicherheit nicht zu sagen, da sie überall auf dem schwarzen Grunde so gedunkelt ist, dass sie sich von diesem kaum mehr unterscheidet. Spuren von Weiss sind nirgends erkennbar.

Form, Ornamente und Gegenstand der Darstellungen reihen unsere Vase unverkennbar den panathenäischen Gefässen ein. Die Form ist die bei diesen durchgehends festgehaltene; der Strahlenkranz am Fusse, die Palmetten-Lotoskette am Halse, das Stabornament auf der Schulter der Vorderseite, an das sich die ausgesparte Bildfläche unmittelbar anschliesst, all dies entspricht gleichfalls den Verzierungen der schon bekannten gleichartigen Amphoren.

Die Vorderseite zeigt zunächst, wie bei allen panathenäischen Amphoren, das Bild der Athena Polias, und zwar wie bei allen älteren nach links schreitend, in langen Locken, bekleidet mit Schuppenpanzer, Aegis und reichverziertem Chiton[4], in der Rechten schwingt sie die Lanze[5], die Linke hält den kreisrunden Schild, als dessen Zeichen auf unserer Vase vier Strahlen dienen, zwischen die vier kleinere eingeschoben sind. Der Helmbusch reicht, wie so häufig, hoch in das Ornament hinauf.

Der Göttin entgegen schreitet eine mit Chiton und Mantel bekleidete weibliche Gestalt. Sie erhebt die Hände so, dass die Handflächen einander zugekehrt sind. Das ist kein Gestus der Adoration; auch die nicht ganz unähnliche, in der archaischen Kunst häufige „mässig teilnehmende Gebärde“, beispielsweise der dem Kitharaspiel des Apollo lauschenden Göttinnen (Gerhard A.V.B. I Taf. 90) gehört nicht hierher, da nichts vorhanden ist, dem solche Teilnahme geschenkt werden könnte. Ich vermag die Haltung der Hände nur durch die Annahme zu erklären, dass eine Tänie (oder ein Kranz) zu ergänzen ist, die von zwei Fingern der oberen linken Hand gehalten — gerade bei dieser ist die Farbe stark verblasst — über die rechte herabfiel. Allerdings scheint sie nie vorhanden gewesen zu sein; doch hat dies nichts Auffallendes, wenn wir uns erinnern, wie oft die Vasenkünstler es vergassen oder für überflüssig hielten, Tänien ebenso wie Zügel, Lanzen u. ä. in der Vorzeichnung und dann auch in der Ausführung anzugeben, mochten diese Dinge auch thatsächlich für die dargestellte Situation völlig unentbehrlich

---

[3]) Auf der beigegebenen Abbildung sind die roten Stäbe nicht angedeutet.

[4]) Ganz ähnlich z. B. der Chiton der Athena auf der Vase Mus. Greg. II 51.

[5]) Die Vorzeichnung des Lanzenschaftes durch das Gesicht ist deutlich erkennbar, hätte aber auf der Abbildung nicht angegeben werden sollen.

sein[6]). Ganz ähnlich der unsrigen ist die Gebärde, mit der Leto (Gerhard A.V.B. I Taf. 15) den kitharaspielenden Apollo bekränzt; nicht viel anders die einer tänienhaltenden Nike (ebenda Taf. 45); auch könnte man die auf dem „Nymphenrelief“ von Thasos hinter Hermes einherschreitende Gestalt vergleichen. Dasselbe Motiv in etwas abweichender Ausführung begegnet so häufig, dass hier diese wenigen näherstehenden Beispiele genügen werden.

Nur ganz selten erscheinen auf der Vorderseite panathenäischer Amphoren neben Athena noch andere Figuren — abgesehen natürlich von den als Statuen gedachten auf den beiden einfassenden Säulen. Die Hinzufügung des Hermes ἐναγώνιος, der einmal (Annali d. J. II tav. d'agg. F. 1) der Göttin voraus, zweimal ihr entgegenschreitet (Gerhard A.V.B. Taf. 66, 247), ist leicht erklärlich; auf einer der letzteren Vasen steht ausserdem noch hinter Athena ein bärtiger Mann (247), der wohl ebenso wie die beiden Zweige haltenden Jünglinge auf der rhodischen Amphora bei Salzmann, Nécrop. de Camiros pl. 57 in Beziehung zu den Agonen zu setzen ist. Aber wenn diese Fälle auch selten sind, wir haben darum doch kein Recht, mit Urlichs (Beiträge zur Kunstgeschichte S. 54 Anm. 70) die betreffenden Vasen aus der Zahl der „eigentlich“ panathenäischen auszuschliessen. Wenn die Bekleidung und das Schildzeichen der Göttin nach dem Belieben der Vasenmaler wechselt, wenn die einfassenden Säulen bald hinzugefügt, bald weggelassen werden, wenn sich in ihrer Bekrönung die grösste Verschiedenheit zeigt, so sind das Licenzen, die gestattet wurden, weil der Hauptgegenstand der Darstellung, die Göttin selbst, dadurch im wesentlichen unberührt blieb; aber dies ist nicht minder der Fall, wenn Figuren wie die erwähnten hinzutreten, die zur Charakterisierung der Göttin als Siegerin dienen, zu deren Ehren das Panathenäenfest gefeiert, die Wettkämpfe veranstaltet wurden. Mag man über die Bestimmung der panathenäischen Gefässe denken, wie man will, das wesentliche Unterscheidungsmerkmal muss neben der Form die Darstellung der Athena Polias auf der Vorderseite, die Darstellung oder wenigstens Andeutung eines Agon auf der Rückseite bilden; jede weitere Beschränkung ist willkürlich.

In unserer Figur wird man vielleicht zunächst geneigt sein, Nike zu sehen, Nike, die so oft Kranz oder Tänie der Göttin darreicht, die gerade hier, wo die Erinnerung des Sieges der Athena über Poseidon im Vordergrunde steht, besonders am Platze scheint. Zweimal dient sie auf panathenäischen Vasen als Säulenbekrönung, einmal mit dem Kranz in der Hand; spätere Miniaturnachbildungen panathenäischer Amphoren (s. Stephani C. R. 1876 Taf. I, 4—7; Berlin n. 1831) zeigen vielleicht dieselbe auf der Rückseite. Allein jene Annahme unterliegt gewichtigen Bedenken. Einmal

[6]) Beispiele für diese „Aposiopese“ siehe bei Stephani, Compte-Rendu 1875 S. 50. 1876 S. 11 u. ö.

ist es zweifelhaft, ob überhaupt Nike von der Kunst der Zeit, welcher unsere Vase angehört, schon dargestellt worden ist[7]); die Flügelfiguren schwarzfiguriger Vasen, welche Furtwängler (s. Reg. des Berliner Vasenkatalogs), mit einer Ausnahme allerdings nur vermutungsweise als Nike bezeichnet, sind wenigstens durch nichts bestimmt als solche charakterisiert. Anstoss erregt aber ferner das Fehlen der Flügel — die in unserem Falle sicher nicht vorhanden gewesen sind —, da die Beispiele, welche zuletzt Stephani (C. R. 1874, S. 156. 217. 219) für Darstellungen der flügellosen Nike angeführt hat, sämtlich mehr oder weniger bestreitbar erscheinen (ergänzt sind z. B. die betreffenden Stellen bei den Vasen Berlin 2479, de Witte Cat. Dur. 307. Ermit. 427), teils auch sich durch bestimmte Rücksichten z. B. auf den Raum (so Mus. Greg. II 22, 2) erklären. Bis etwa eine genaue Untersuchung der fraglichen Monumente, welche noch aussteht, jene beiden Bedenken beseitigt, müssen wir uns also an die andere, von vornherein weniger ansprechende Möglichkeit halten, dass in unserer Gestalt eine Priesterin zu sehen ist, die im Begriff ist, das Kultbild der Göttin zu schmücken[8]).

Das Bild der Rückseite stellt zweifellos einen Agon dar. Auf einem Bema sehen wir zwei Jünglinge, welche offenbar irgend eine Leistung öffentlich vorführen: links und rechts davon bärtige Männer, ganz in der Art, wie sonst die Kampfrichter bei Agonen dargestellt werden. Der Jüngling zur Linken hebt beide Hände zur Höhe des Gesichts: man könnte eine lebhafte Gestikulation vermuten und etwa an einen rhapsodischen Agon denken. Aber die wahre Bedeutung des Gestus lehrt die im Gerhardschen Apparat zu Berlin (XI 92) befindliche Zeichnung einer panathenäischen Vase, auf die Böhlau und Koepp mich aufmerksam machten. Hier ist auf der Vorderseite Athena allein dargestellt: die Rückseite zeigt eine der unsrigen völlig analoge Szene: auch hier ein (tischförmiges) Bema, zu dessen beiden Seiten je ein Mann mit einem Stabe; auf dem Bema stehen einander zugewendet links ein bärtiger, in den Mantel gehüllter Mann, rechts ein Jüngling in ärmellosem Gewande, der die Hände erhebt wie der unsrige und die Doppelflöte bläst. Und das sollte ohne Zweifel auch die Thätigkeit unsres Jünglings sein. Das Fehlen der Flöten selbst ist nicht schwer zu erklären: gerade an dieser Stelle war nämlich die Vase gebrochen und bei der Zusammenfügung mögen sie übermalt worden sein, so dass wir hier eine Nachlässigkeit des Vasenmalers nicht

---

[7]) Das Vorkommen der Nike auf schwarzfigurigen Vasen stellen Knapp, Nike in der Vasenmalerei S. 22 und Kieseritzky id. S. 8 in Abrede.

[8]) Einen dem unsrigen analogen Fall bietet die Vase Él. céram. I p. LXXI (Tischb. IV. XXIV): die flügellose Frau, welche dort der Athena eine Schale reicht, wird von den Herausgebern mit geringer Wahrscheinlichkeit als Kekropstochter oder als Iris gedeutet.

notwendig annehmen müssen. Möglich auch, dass die Vorzeichnung der Flöten schon bei der Ausführung und Firnissung nicht beachtet worden ist. Ein solcher Fall liegt vermutlich bei der Vase Mus. Borb. VI 22 (Inghirami Vasi fitt. Taf. 58) vor: hier soll eine Mänade, wie sich aus der Handhaltung ergiebt, die Doppelflöte blasen, obwohl diese selbst nicht sichtbar ist: doch will Jorio noch unter dem Firnis eine Linie wahrnehmen, welche die Flöten andeute, also offenbar den einschliessenden Pinselkontur. Und ähnlich mag das Fehlen der Flöten eines Satyrn auf dem von Stephani C. R. 1875 Taf. III 1 veröffentlichten Vasenbilde zu erklären sein.

Unser Bild stellt also, wie die Gerhardsche Zeichnung, einen aulodischen Agon dar. Der eigentliche Künstler, der im Wettkampf um den Preis ringt, ist der Jüngling zur rechten, welcher singend zu denken ist; eine Binde im Haar zeichnet ihn vor dem untergeordneten Auleten aus, der den Sänger begleitet. Dass dies wirklich die Form des aulodischen Agons war, brauchte nicht erst durch unsere Vasen bewiesen zu werden: schon Guhrauer (Zur Geschichte der Aulodik bei den Griechen) hat es richtig ausgesprochen, ohne sich auf ein schon damals veröffentlichtes bildliches Zeugnis, die Vase bei Inghirami Vasi fitt. Taf. 360 (aus weit jüngerer Zeit als die unsrige), zu berufen. Auch hier stehen auf dem Bema Flötenbläser und Sänger, beide bekränzt; der letztere ist nach vorn gewendet, nur das Gesicht dem Auleten zugekehrt: von rechts und links schweben tänienhaltende Niken herbei. Von Jan, der anfangs, ohne dies Bild zu kennen, Guhrauers Auffassung bekämpfte (Fleckeisens Jahrb. 1879 S. 579 ff.) und für den aulodischen Agon nur einen Künstler annahm, der zugleich Flötenbläser und Sänger gewesen sei, gesteht später selbst ein (Philol. Rundschau III S. 437), dass ihm die gegen jene Auffassung geäusserten Bedenken mit der Zeit an Bedeutung verlieren.

Ueber die Einführung der musischen Agone bei den Panathenäen berichtet Plutarch im Leben des Perikles c. 13: Φιλοτιμούμενος δ' ὁ Περικλῆς τότε πρῶτον ἐψηφίσατο μουσικῆς ἀγῶνα τοῖς Παναθηναίοις ἄγεσθαι καὶ διέταξεν αὐτὸς ἀθλοθέτης αἱρεθεὶς καθότι χρὴ τοὺς ἀγωνιζομένους αὐλεῖν ἢ ᾄδειν ἢ κιθαρίζειν. Dass diese Angabe im vollen Umfange nicht aufrecht zu erhalten ist, hat man längst erkannt. Richtig mag sein, dass Perikles als Athlothet bestimmte Vorschriften über den äusseren Hergang gewisser musischer Wettkämpfe gegeben hat; durch ein Missverständnis kann sich daraus leicht die Ansicht entwickelt haben, diese Agone seien überhaupt erst durch Perikles eingeführt worden. Lange vor Perikles jedenfalls sind an den Panathenäen Rhapsoden im Wettkampf aufgetreten; dasselbe gilt von den Kitharoden[3]).

[3]) Hesych. s. v. ᾠδεῖον· τόπος ἐν ᾧ πρὶν τὸ θέατρον κατασκευασθῆναι οἱ ῥαψῳδοὶ καὶ οἱ κιθαρῳδοὶ ἠγωνίζοντο. CIA I 357 (Ende des 6. Jahrhunderts) Ἀλκίβιος ἀνέθηκε κιθαρῳδὸς Νησιώτης. Man wird nicht einwenden wollen, vor Perikles seien die Kitharoden an

Mit Recht schliesst ferner Furtwängler (Archäolog. Zeitung 1881 S. 303) aus der Darstellung eines auletischen Agons auf der Rückseite einer panathenäischen Miniaturamphora aus dem sechsten oder beginnenden fünften Jahrhundert, dass auch dessen Einbürgerung an den Panathenäen über die Perikleische Zeit hinaufreiche. Endlich dürfte für den aulodischen Agon unsere Vase das Gleiche beweisen[10], wenngleich bei der zeitlichen Bestimmung gerade der panathenäischen Vasen grösste Vorsicht geboten ist. Aber wir lernen noch weiteres daraus. Wir sind über die musischen Agone an den Panathenäen so mangelhaft unterrichtet, dass wir noch nicht mit Bestimmtheit sagen konnten, ob auch Knaben daran teilgenommen hätten. Die bekannte grosse panathenäische Inschrift (C. I. A. II 965; vgl. Sauppe, de inscr. Panath., ind. schol. Gott. 1858) ist am Anfang, wo eine darauf bezügliche Angabe gestanden haben müsste, verstümmelt; doch scheint im weiteren Verlaufe der Zusatz ἀνδράσι bei αὐλῳδοῖς und κιθαρισταῖς, der bei κιθαρῳδοῖς und αὐληταῖς fehlt, den Gegensatz παισίν vorauszusetzen[11]. Ganz ebenso lautet es in einer agonistischen Inschrift aus Oropos[12] ἀνὴρ κιθαριστής und ἀνὴρ αὐλῳδός, dagegen nur ῥαψῳδός, κιθαρῳδός, αὐλητής, σοφιστής; leider sind auch hier die ersten Zeilen lückenhaft und nur die Namen der Sieger, nicht die Art der Agone zu erkennen oder wenigstens bisher nicht erkannt. Nun hilft uns zwar unser Vasenbild nicht zur Ergänzung dieser Lücken; aber doch geht aus ihm hervor, dass in der That wenigstens zeitweise ein Agon jugendlicher Auloden an den Panathenäen stattgefunden hat. Freilich haben sich die Maler ähnlicher Gefässe nicht gescheut, auf einer Darstellung eines gymnischen Agons bärtige und unbärtige Kämpfer zu vereinigen, also nicht immer einen genau bestimmten speziellen Agon im Auge gehabt; aber auf unserem Bilde scheinen mir den bärtigen Männern gegenüber die jugendlichen Gestalten als solche so deutlich charakterisiert, dass eine bestimmte Absicht des Malers notwendigerweise anzunehmen ist.

Aber dürfen wir denn überhaupt daraus, dass auf einer panathenäischen Vase irgend ein bestimmter Agon dargestellt ist, schliessen, dass dieser wirklich einmal an den Panathenäen stattgefunden hat? Urlichs (Beiträge zur Kunstgeschichte S. 56 Anm. 76) bestreitet dies. So sind wir genötigt,

---

einem anderen Feste als an den Panathenäen aufgetreten. S. Breuer, de mus. Panath. certaminibus p. 20. Reisch, de mus. Graec. certam. p. 11. 16. — Genaueres wird man auch aus dem Stil der bisher bekannten Preisgefässe mit Darstellungen des kitharodischen Agon nicht folgern können; aber keinesfalls durfte Stephani C. R. 1876 S. 63 umgekehrt die Nachricht des Plutarch benutzen, um das Alter jener Gefässe zu bestimmen.

[10]) Nicht aber liess sich dies, wie Reisch p. 16, 2 will, daraus folgern, dass Plut. de mus. c. 8 ἡ τῶν Παναθηναίων γραφὴ ἡ περὶ τοῦ μουσικοῦ ἀγῶνος als Quelle für eine Nachricht über die älteste Aulodik genannt wird.

[11]) Breuer p. 22 ff.; Reisch p. 20. 21 Anm.

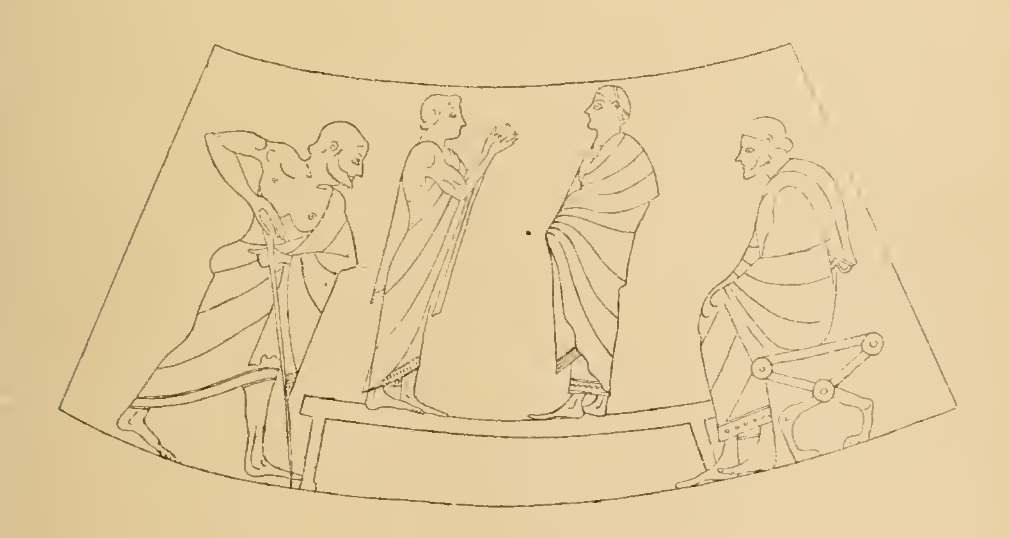
[12]) Kumanudis eph. arch. 1884. 128 n. 5.

die Frage nach der Bestimmung der sog. panathenäischen Gefässe kurz zu berühren: erschöpfend wird sie sich erst behandeln lassen, wenn alle in Betracht kommenden Vasen allseitig genau untersucht und veröffentlicht sein werden.

Stephani C. R. 1876 S. 35 ff. vertritt die Ansicht, alle erhaltenen panathenäischen Amphoren seien zur Aufbewahrung des heiligen Oels der μορίαι bestimmt gewesen, mit dem die Sieger der grossen Wettkämpfe belohnt wurden. Der Haupteinwand gegen diese Annahme gründet sich auf die völlig verschiedene Grösse der Gefässe, deren Höhe zwischen 21 und 89 cm schwankt. Es ist undenkbar, dass die staatlich ausgeteilten Preise, deren Höhe nach der Zahl der ἀμφορεῖς ἐλαίου abgestuft war, nicht gleiches Mass gehabt hätten. Stephani meint zwar, dies erkläre sich durch den in den einzelnen Jahren verschiedenen Ausfall der Oelernte und durch die wechselnde Zahl der Wettkämpfer; doch wird dies, abgesehen von aller sonstigen Unwahrscheinlichkeit, schon dadurch hinfällig, dass sich aus ein und demselben Jahre Amphoren von völlig verschiedener Höhe gefunden haben. Wir müssen daraus jedenfalls den Schluss ziehen, dass auch ausser den Gefässen, in denen das Preisöl den Siegern der ständigen Hauptagone übergeben wurde, noch andere in Form und Bemalung jenen ähnliche Gefässe verfertigt wurden. Denn daran, dass jene eigentlichen, gleichmässig grossen Preisgefässe in Form und Bemalung der Masse der erhaltenen gleich waren, haben wir keinen Grund zu zweifeln. Nach der Boeckhschen Messung hält die 63 cm hohe Burgonsche Amphora annähernd das Mass eines attischen Metretes: die unsrige ist nur 39 cm hoch, gehört also zu jener zweiten Klasse von Gefässen. Wozu diente nun diese?

Es giebt hier zwei Möglichkeiten, deren keine ganz frei von Bedenken ist. Urlichs (Beiträge zur Kunstgeschichte S. 55 f.) kommt zu dem Resultat, „dass die Masse der panathenäischen Vasen aus Nachahmungen der echten Preisvasen besteht, als deren einzig sicheres Exemplar die Burgonsche Amphora sich durch das Zeitwort εἰμί kennzeichnet“. Ganz abgesehen von der letzteren Behauptung — man vermag nicht einzusehen, warum in der Inschrift τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων εἰμί dem Zeitwort, das bei der sonst üblichen τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων zu ergänzen ist, eine besondere Bedeutung innewohnen sollte — mussten doch jedenfalls der Nachahmung der offiziellen Gefässe, mochten diese nun einzeln verteilte Siegespreise oder massenhaft verfertigte Gefässe für das Preisöl sein, gewisse Schranken gezogen sein, um ihnen ihren eigentümlichen Wert zu sichern: über diese Schranken lässt sich aber vorläufig auch nicht einmal eine Vermutung aufstellen. De Wittes Vermutung (Annali d. J. XLVIII S. 294 ff.), die kleineren Gefässe seien bei „exercices d'importance secondaire“ oder als „prix de seconde classe“ zur Verwendung gelangt, lässt sich nicht zur Gewissheit bringen; sie trifft jedenfalls nicht für alle Fälle zu, wenn sich nicht etwa die Inschriften

einzelner Gefässe, die, wie Urlichs mit Recht bemerkt, einer öffentlichen Bestimmung direkt widersprechen, als nachträglich hinzugefügt erweisen. Indessen wenn wir auch diese beiden Möglichkeiten offen lassen müssen, können wir doch behaupten, dass auf unserer Vase jener Agon nicht dargestellt wäre, hätte er nicht wirklich wenigstens vorübergehend an den Panathenäen statt gehabt. Das ist von vornherein zweifellos, wenn wir eine wirkliche Preisvase vor uns haben: dann gehört eben der Wettkampf jugendlicher Auloden zu den „exercices d'importance secondaire". Aber gesetzt auch, die Vase habe keine offizielle Bestimmung gehabt, sondern privaten Handelszwecken gedient, so ist es im höchsten Grade unwahrscheinlich, dass der Verfertiger, der sich sonst so offenkundig an die panathenäischen Gefässe anlehnte, für die Darstellung der Rückseite einen Gegenstand gewählt haben sollte, der zu dem Panathenäenfeste keinen Bezug hätte. Von allen agonalen Leistungen, die sich auf panathenäischen Vasen dargestellt finden, ist nur die Kybistesis einer in Rhodos gefundenen Amphora (Salzmann, Nécrop. de Camiros pl. 57) nicht für die Panathenäen bezeugt; aber nichts hindert anzunehmen, dass auch sie gelegentlich an diesem Feste vorgeführt und eine hervorragende Leistung in ihr durch einen staatlichen Ehrenpreis belohnt wurde. So sind wir denn berechtigt, den aulodischen Agon von Jünglingen den bisher bekannten panathenäischen hinzuzufügen.



Bildliche Tradition.

Von

Georg Loeschcke.

Die Darstellungen des Zweikampfs zwischen Achilleus und Penthesileia auf schwarzfigurigen attischen Vasenbildern [1]) zerfallen in zwei Gruppen. Die erste wird am besten durch die Londoner Amphoren des Exekias [2]) und des falschen Amasis [3]) vertreten. Hier fechten beide Gegner zu Fuss in Hoplitenrüstung und dem entsprechend wird der Zweikampf von den Malern genau in den für Zweikämpfe unter Hopliten typischen Formen und Wendungen geschildert [4]). Hiermit schwindet aber die Möglichkeit, diese Bilder für Rückschlüsse auf die Erzählung des Epos zu verwerten. Zwar könnte man vielleicht aus ihnen folgern wollen, dass in der Aithiopis die Amazonen unberitten waren. Aber gerade in diesem Punkt weicht die zweite Gruppe von der ersten ab und es entsteht die Frage, welche von beiden grösseren Anspruch erheben darf, die im Epos niedergelegte Vorstellung von den Amazonen getreu wiederzugeben.

Die zweite Gruppe vertritt charakteristisch die mit Inschriften versehene Vase, München 478, nach Overbeck Gallerie XXI 5 hier abgebildet (1). Auf ihr sprengen Achill und Penthesileia zu Ross gegen einander an. Zwischen ihnen liegt rücklings zu Boden gestürzt eine überrittene Amazone, die sich mit dem Schild vor den Hufen der Pferde zu schützen sucht. Die Reiter tragen die griechische Panhoplie [5]), doch fehlt beiden der schwere Schild, vielmehr führen sie in jeder Hand eine Lanze.

---

[1]) Vgl. Overbeck, Gallerie her. Bildwerke S. 497; A. Schneider, Troischer Sagenkreis S. 137; Benndorf, Heroon von Gjölbaschi S. 142.

[2]) Klein, Meistersignaturen S. 39. 2. Abgeb. Gerhard A.V.B. 206.

[3]) Klein a. a. O. S. 43, 2. Vgl. Arch. Zeit. 1881 S. 31. Dass diese Vase nicht von Amasis gearbeitet ist, hat unabhängig von mir Leaf erkennt.

[4]) N. Rh. Museum XXXVII S. 344 (J. P. Meier).

[5]) Auf der Münchener Vase trägt Achill den Panzer, auf der Berliner Penthesileia. Dass ihn nicht Beide auf demselben Bild angelegt haben, erklärt sich aus dem Streben nach Abwechslung.



1.

Treffend hat Overbeck a. a. O. S. 501 bemerkt, dass diese Bilder „aus einer Künstlerphantasie hervorgegangen sind, welche mehr eine schöne Kämpfergruppe als die Reproduktion der Poesie anstrebte". Aber dass jene Künstlerphantasie keine „freie" war, sondern gebunden durch bildliche Tradition, dass ihre Thätigkeit nur darin bestand, ein vorhandenes Schema auf den Zweikampf des Peliden mit der Amazone anzuwenden, ist heute leicht zu zeigen.

Die Gruppe zweier einander zugekehrter Pferde, die ein zwischen ihnen stehender Mann am Zügel hält, findet sich schon auf den Vasen der Dipylongattung [6]). Sie erinnert an das bekannte assyrische Schema tierbändigender Gottheiten. Aber die Aehnlichkeit erklärt sich in diesem Falle nicht aus Abhängigkeit der griechischen Maler von orientalischen Vorlagen, sondern durch den gemeinschaftlichen Ursprung des griechischen und des assyrischen Typus aus der Webtechnik, für die es bequem ist, dieselben Figuren im Gegensinn zu wiederholen und wappenartig zusammenzustellen. Da die Pferde ruhig stehen, mit allen vier Füssen den Boden berührend, so dehnt sich die Gruppe in die Breite und nimmt einen friesartigen Charakter an. In dieser Form lebt das Kompositionsschema, stärker oder schwächer modifiziert, weiter [7]), wird nach Etrurien übertragen [8]) und wirkt auf den rotfigurigen attischen Plexippos-Bildern [9]), ja, wie ich glauben

---

[6]) Z. B. Annali 1872 Tav. J, 1; Arch. Zeit. XLIII, Taf. 8 1a; Schliemann, Tiryns Taf. 18.

[7]) Vgl. um von den zahlreichen Vasen abzusehen, auf denen Reiterknaben einander gegenüber halten, ohne dass eine Mittelfigur vorhanden ist, die leider ungenügend bekannte, vielleicht chalkidische Vase bei Judica Ant. di Acre Tav. XIX und den Auszug zur Jagd auf dem sicher chalkidischen Krater Br. Mus. 562.

[8]) Z. B. die Vase auf dem Wandgemälde Mon. dell' Inst. VIII. T. 13.

[9]) Annali 1849 Tav. B (Euergides) u. Br. Mus. 832.

möchte, selbst in der typischen Darstellung des Odysseus mit den Rossen des Rhesos auf apulischen Gefässen noch fühlbar nach[10]).

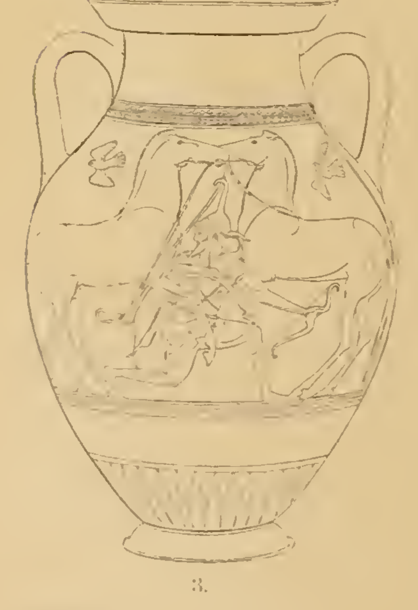
In ihren rechten Nährboden scheint die Gruppe des Pferdebändigers aber erst versetzt, als sie in das Rund hineinkomponiert wird. Mir sind folgende zehn Anwendungen und Umbildungen des Schemas bekannt, ohne dass ich hoffen darf, alle Varianten aufgefunden zu haben. Die aufgezählten Vasen sind, wenn etwas anderes nicht bemerkt wird, attisch und mit schwarzen Figuren verziert.



2.

I.

Ein Jüngling (Hermes?) führt in eiligem Lauf zwei sich bäumende Flügelrosse. Innenbild einer Kyrenäischen Schale. Br. Mus. 686*. Vergl. Arch. Zeit. XXXIX. S. 218,16. Hier nach Bullet. Nap. N. S. I Tav. XI 8 abgebildet (2).



3.

II.

Ein skythischer Bogenschütze zügelt in halb knieendem Lauf zwei sich gegeneinander bäumende Rosse.

a) Amphora, Berlin 1829, hier zum erstenmal abgebildet (3). Der Skythe trägt einen Panzer.
b) Amphora, Br. Mus. 524. Der Skythe trägt auf dieser wie auf der unter c) genannten Vase die übliche gefleckte Barbarentracht.
c) Amphora, Br. Mus. 533. Vergl. b).

[10]) Z. B. Overbeck, Gallerie XVII 5; Wiener Vorlegebl. Ser. C III 2.

III.

Zu Boden gestürzter Hoplit zwischen zwei sich bäumenden Rossen.

Amphora, Würzburg, Urlichs Verzeichnis d. Antikensammlung in W. III 246. Sollten die im Katalog erwähnten „weissen Binden" nicht die Zügel der Rosse sein?

IV.

Zwei berittene Hopliten mit eingelegter Lanze im Zweikampf über einen zwischen ihnen am Boden liegenden verwundeten Hopliten.

a) Amphora, München 478, abgeb. Gerhard A. V. B. 105, 2.

b) Amphora, Würzburg, Urlichs Verzeichnis III 96.

c) Amphora, Corneto, Bull. dell' Inst. 1885 p. 220.

V.

Zwei Reiter in spitzer phrygischer Mütze und mit schwarzweissem Reitermantel sprengen auf einen Hopliten los, der von der Lanze des einen Reiters durchbohrt zwischen ihnen am Boden liegt.

a) Amphora, Würzburg, Urlichs Verzeichnis III 92.



4.

VI.

Ein bärtiger Reiter mit spitzer phrygischer Mütze und Panzer über dem Chiton im Lanzenkampf gegen einen berittenen, ungepanzerten, barhäuptigen Jüngling. Zwischen beiden hockt ein Hoplit, als sinke er in die Kniee.

Amphora im Akad. Kunstmuseum in Bonn aus der Sammlung Fontana. Vergl. Arch. epigraph. Mitteil. aus Oesterreich II, S. 30, 37. Hierneben abgebildet (4).

Dass der Lanzenschaft des verwundeten Hopliten nicht gradlinig verläuft, rührt daher, dass der Maler bei seiner Zeichnung einen Firnisstrich benutzte, der zufällig auf die Bildfläche gekommen war.

VII.

Achilleus und Penthesileia im Zweikampf über eine gefallene Amazone.

a) Amphora, München 478 A. Abgeb. Gerhard A.V.B. 105,1 — Overbeck Gallerie XXI 5 = Abbildung 1.

b) Amphora, Berlin 1847.

c) Randstück einer Schale. Akad. Kunstmuseum in Bonn aus Corneto. Vom Gegner der Penthesileia ist nur das Vorderteil des Pferdes und die Spitze der geschwungenen Lanze erhalten. Diese beweist aber durch ihre Richtung, dass die beiden Reiter einander bekämpften, das Fragment also nicht zu Gruppe VIII gehört.

VIII.

Zwei berittene Amazonen dringen mit ihren Lanzen auf einen zwischen ihnen zusammengebrochenen Hopliten ein.

a) Amphora. Petersburg, Ermitage 41.

b) Lekythos. Wien, Sacken S. 164, 89 abgeb. Laborde, Vases de Lamberg II 17.

IX.

Hoplit zwischen zwei ihn mit Steinen oder Baumästen bekämpfenden Kentauren. Diese Gruppe zerfällt in zwei Unterabteilungen.

1) Der Hoplit kniet oder bricht fliehend zusammen, versinkt aber nicht im Boden:

a) Amphora, Mus. Gregoriano II 39. 2.

b) Amphora. Würzburg, Urlichs Verzeichnis III 115.

c) Unbekannte Form. Judica. Ant. di Acre XXIX 1.

2) Der Hoplit verschwindet mit dem Unterkörper in der Erde und ist dadurch sicher als Kaineus charakterisiert.


5.

a) Amphora des Klitias und Ergotimos. Abgeb. Wiener Vorlegeblätter N. F. I Taf. III.

b) Oinochoe. München 1258.

Der Typus geht in die rotfigurige Malerei über, z. B. Br. Mus. 1266, und ist von der Grosskunst bekanntlich in den Friesen am sog. Theseion und am Tempel von Bassae verwendet. Die noch ganz wappenartige Gruppe aus dem Theseionsfries ist unter 5 wiederholt.

X.

Zwischen zwei Reitern die laufende geflügelte Eris.

Schulterbild einer Hydria Br. Mus. 486.

Man kann ernstlich schwanken, ob dieses Bild noch in genetischem Zusammenhang mit dem hier besprochenen Typus steht, oder ob man es nur als Analogon anführen darf, wie z. B. die Gruppe des Herakles mit den Rindern, Berlin 1858. Vergl. Arch. Jahrb. IV, S. 187, 148.

Der Ehrenplatz an der Spitze dieser langen Bilderreihe gebührt der kyrenäischen Schale wegen ihres Alters und weil einzig bei ihr die Kom-

position noch in den runden Rahmen eingeschlossen ist, für den sie erfunden zu sein scheint.

Im Unterschied vom asiatischen Cylinder und ägyptischen Scarabäus ist die spezifisch griechische Form des Siegelsteins der kreisrunde linsenförmige Kiesel [11]. Und während der Fries, der ebenso oft dem abgerollten Cylinderbild wie dem Teppichstreifen entspricht, ein charakteristisches Element aller „orientalisierenden" Dekorationen bildet, so ist die Kunstform des Rundbildes eine der frühesten Schöpfungen des griechischen Geistes. Schritt für Schritt kann man verfolgen, wie aus den zahllosen phantastischen Bildern der „Inselsteine" sich die wenigen Darstellungen siegreich herausheben, bei denen ohne Vergewaltigung der Naturformen die Einheit von Bild und Raum erreicht ist. Diese ältesten Gemmenbilder sind es, die dann vielfach wieder den Ausgangspunkt bilden für typische Rundbilder der Münzstempelschneider und Maler der schwarzfigurigen Vasen [12]. Auch von der Komposition der kyrenäischen Schale möchte ich vermuten, dass sie für ein Gemmenbild erfunden ist. Jedenfalls entspricht sie nicht der gewöhnlichen Weise der kyrenäischen Maler, die an der runden Bildfläche ein Segment abzuschneiden lieben, um eine Fusslinie für ihre Gestalten zu gewinnen. Hingegen ist wenigstens auf einer jüngeren Gemme eine gleichartige Darstellung nachweisbar [13] und in den Kompositionsprinzipien und dem Formenschatz der ältesten griechischen Steinschneider finden wir gewissermassen alle Vorstufen und Bedingungen für ein Bild wie das kyrenäische. Denn zwei wappenartig gegeneinander aufgerichtete Tiere, unter ihnen auch geflügelte wie Ephem. arch. VI Taf. 10, 30 sind bekanntlich ein Lieblingsmotiv der ältesten Gemmenkunst: das Schema des Mannes, der zwei Ungeheuer bändigt, war ihr gleichfalls geläufig [14]: aus einer Kombination beider Motive erwuchs das hier behandelte Schema. Waren einmal die Rosse, weil sie sich so am besten in das Rund fügten, springend dargestellt, so konnte ihr Führer nicht länger ruhig stehen, sondern musste zu laufen be-

---

[11]) Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 39 ff.

[12]) Für den Zusammenhang zwischen Inselsteinen, Münzen und Vasenbildern lassen sich ausser mancherlei Tierfiguren und Gruppen z. B. folgende mythische Szenen aufführen: Herakles mit dem Meergreis ringend auf der Gemme Milchhöfer S. 84 und im Innern einer schwf. Schale Mon. dell' Inst. XI, 41; sitzender Mann, auf den ein Adler zufliegt (Prometheus und Zeus) bei Benndorf, Vorlegeblätter Ser. D. 9; umblickender Kentaur auf dem Stein Arch. Zeit. 1883, Taf. 16, 16 und auf gemalten Rundbildern nicht selten, z. B. Benndorf. Griech. u. sicil. Vasenbilder, Taf. VIII, 2; frauenraubender Kentaur, bisweilen individualisiert zu Nessos und Deianeira auf den bekannten nordgriechischen Münzen und in der Schale aus Tenea bei Ross, Arch. Aufs. II Taf. II: das entsprechende Münzbild eines frauenraubenden Silens kehrt wieder auf einem schönen altionischen Chalcedon, der aus Südrussland in die Ermitage gekommen ist.

[13]) Cesnola-Stern. Cypern Taf. LXXXII 5.

[14]) Milchhöfer S. 55 a.

ginnen. Nichts füllte aber besser das Dreieck zwischen den Leibern und Vorderbeinen der Tiere als ein im archaischen Schema des „Knielaufs" dargestellter Mensch. So erwuchs an der Schwelle der griechischen Kunst mit aller Beschränkung, aber auch aller Lebenskraft eines Ornaments, die Gruppe der ansprengenden Rosse und des zwischen ihnen knieenden Mannes. Es war nicht eine die Phantasie mächtig beschäftigende Vorstellung, die unaufhaltsam zur Darstellung drängte, sondern die formalen Gesichtspunkte einer dekorativen Kunst wirkten noch in erster Linie bei Schöpfung dieses Typus. Dies ist nie vergessen worden, sondern hat die Geschichte desselben bedingt: jederzeit ist diese Komposition wie eine Form angesehen worden, in die jeder einen neuen Inhalt giessen konnte, wie eine Hieroglyphe, die sich in verschiedenartigster Weise deuten liess. Es ist begreiflich, dass der Gedanke des Künstlers bei solcher Ausdeutung und Anpassung nicht immer zu klarem Ausdruck gelangte und dass der Erklärung infolge des Uebergewichts der typischen Form noch engere Grenzen gezogen werden müssen, als dies bei allen archaischen Bildwerken der Fall ist.

Gleich bei der kyrenäischen Schale lässt sich der Jüngling nicht sicher benennen. Newton hat an Pelops gedacht (Cesnola-Stern, Cypern zu Taf. LXXXII 5), aber bei einem Jüngling, der Flügelrosse in eiligem Lauf durch die Luft führt, scheint es mir das Nächstliegende, an Hermes zu erinnern, dem freilich alle Attribute fehlen würden. Als Führer irdischer Rosse empfehlen sich die rossekundigen Skythen (II). Wenn aber einem laufenden Hopliten, wie es auf III der Fall zu sein scheint, die Zügel in die Hand gegeben werden, so liegt schon eine Vermischung mit den folgenden Varianten vor, die das alte Schema umdeuten.

Nach der allgemeinen Ausdrucksweise der hocharchaischen Kunst kann es nicht zweifelhaft sein, dass der Verfertiger der kyrenäischen Schale und der ihr nächststehenden Bilder sich den Lenker laufend dachte und die Rosse ihm folgend. Es ist nur mangelnde Fertigkeit in der Darstellung der Bewegung, dass der Jüngling mit dem einen Bein fast den Boden berührt, und Unfähigkeit perspektivisch zu zeichnen, wenn die Pferde von der Seite gesehen werden. Die Maler der Rhesosvasen haben das Schema korrekt in die moderne Zeichenweise umgesetzt.

Auf einer Anzahl schwarzfiguriger attischer Vasen ist aber das alte Schema gewissermassen wörtlich aufgefasst. Was bisher nur scheinbar geschah, dass die Rosse gegeneinander ansprengten, das will der Maler jetzt thatsächlich darstellen, und der mit gebogenem Knie Laufende verwandelt sich in einen verwundet Zusammenbrechenden oder Ueberrittenen. Diese Auffassung ist allen Bildern, die unter IV—X verzeichnet sind, gemeinsam. Sie weichen aber voneinander darin ab, dass die Reiter, die jetzt auf den Pferden erscheinen, bald gemeinschaftlich den Fallenden bedrängen, bald als Vertreter feindlicher Heere aufgefasst werden, die sich im Zwei-

kampf über einen Verwundeten messen. Helm und persische Mütze genügen, um andeutend die Parteien als Griechen und Barbaren zu bezeichnen: das Wesentliche ist für den Maler, der unter dem Bann des Typus steht, das Ross, nicht der Mann. Das zeigt sich deutlich, indem gelegentlich für Ross und Reiter auch die Rossmenschen, die Kentauren, eintreten. Der von zwei Seiten mit Steinblöcken bedrohte Grieche wird dann bisweilen im Anschluss an die Sage zum aufrecht in den Erdboden gedrückten Kaineus differenziert. In dieser Gestalt wurde das alte Ornamentbild gewürdigt in den Kreis der Grosskunst einzutreten. Am Fries von Phigalia ist seine Erweichung so weit gelungen, dass die wappenartige Gruppe das rauschende Fluten dieser Komposition nicht empfindlich hemmt. Hingegen erscheint dieselbe Gruppe am Theseionfries starr, wie eine nicht in Fluss gekommene Schlacke, so geschickt sie auch in die Mitte des Frieses gerückt ist.

So gewiss nun die Gestalt der Kentauren in der Phantasie der Künstler vollkommen feststehen musste, bevor das Schema des Reiterzweikampfs auf sie übertragen werden konnte, so sicher muss man an die Amazonen als kühne Reiterinnen geglaubt haben, wo jene Gruppierung zuerst bei Darstellung eines allgemein gehaltenen Amazonenkampfs (VIII) oder für den Zweikampf des Achilleus mit Penthesileia (VII) verwendet wurde. Die erhaltenen Vasen, auf denen dies geschehen ist, sind attisches Fabrikat aus der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts. Aber in der attischen Vasenmalerei finden sich die Typen der verschiedensten älteren Fabriken über- und durcheinander geschichtet, von jedem muss im einzelnen untersucht werden, woher er gekommen ist. Das hier behandelte Schema ist den nach korinthischer Weise mit mehreren Streifen verzierten Amphoren[15]) fremd und tritt erst auf denjenigen Amphoren auf, deren Dekorationssystem aus dem in Chalkis gebräuchlichen[16]) entwickelt ist. Dies deutet auf Ionier als Hüter und Vermittler des alten mykenischen Schemas und speziell ionisch scheint auch der Glaube an berittene Amazonen zu sein, während man sich in Korinth und Attika die kriegerischen Weiber nach Hoplitenart zu Fuss kämpfend dachte. Bekanntlich hat zuerst Welcker in seiner berühmten Charakteristik des Arktinos angenommen, dass in der Aithiopis die Amazonen zu Pferd erschienen seien[17]) und Benndorf hat letzthin in seinen weitblickenden und scharfsinnigen Erläuterungen zum Fries von Gjölbaschi[18]) Welckers Ansicht wieder aufgenommen. Aber ein eigent-

---

[15]) Lau, Griech. Vasen Taf. VIII 1.

[16]) Lau Taf. X 1.

[17]) Welcker, Der epische Cyklus. II, S. 215 ff.

[18]) Benndorf, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa S. 142. Bedenken gegen Benndorfs Erklärung der Szene aus der Aithiopis bei G. Hirschfeld, Berl. philol. Wochenschrift 1889 Nr. 46.

licher Beweis, dass die Vorstellung von den berittenen Amazonen bei den Ioniern volkstümlich gewesen sei und deshalb in der Aithiopis vorausgesetzt werden müsse, ist noch nicht erbracht worden. Auch Benndorf schliesst mit einem Sprung über Jahrhunderte von Mikon auf Arktinos, ohne den Zwischengliedern, die er stillschweigend voraussetzt, nachzugehen. Und doch liegt hier einer der Fälle vor, in denen die litterarische Tradition aus der bildlichen mit ziemlicher Sicherheit ergänzt werden kann. — Abgesehen von attischen Vasen lassen sich bisher berittene Amazonen auf vier archaischen Denkmälergruppen nachweisen und bei allen vier steht ionische



6.

Herkunft fest. Die capuanischen Bronzeurnen, auf deren Deckeln berittene, mit Pfeil und Bogen bewehrte Amazonen nicht selten sind, hat F. v. Duhn als cumanisches Fabrikat erwiesen [19]). Die von F. Dümmler in den Röm. Mitteil. II S. 171 ff. behandelten Vasen zeigen ganz ähnliche Amazonen und auch sie sind von Furtwängler Kyme zugeteilt worden [20]), sicher sind sie ionisch. In der milesischen Kolonie Naukratis und den umliegenden Ortschaften haben sich ferner verschiedene Gattungen ionischer Vasen mit

[19]) Annali 1879 S. 132 ff., Röm. Mitteil. II S. 244. Die schönste dieser Amazonen befindet sich, leider ohne ihr Pferd, im Berliner Museum.

[20]) Arch. Anzeiger 1889 S. 51. Dass die Darstellung der Amazonen als Reiterinnen aus der ionischen in die attische Kunst eingedrungen sei, hat Furtwängler in der Berl. philol. Wochenschrift 1888 S. 1450 richtig ausgesprochen. Das Bronzerelief bei Aug. Castellani, an das er diese Bemerkung anknüpft, stellt aber, wie E. Petersen die Güte hatte mir mitzuteilen, keine berittene Amazonen dar, sondern nur männliche Reiter. Es ist ein Teil desselben Beschlags, von dem Treu ein Stück veröffentlicht hat im Arch. Anz. 1889 S. 104.

reitenden Amazonen gefunden, die ich im British Museum zu untersuchen Gelegenheit hatte, und durch die Freundlichkeit von G. Kieseritzky kann ich unter 6 zum erstenmal das Hauptbild einer chalkidischen Amphora der Ermitage (Stephani 54) veröffentlichen, das die Verfolgung der berittenen Penthesileia durch Achilleus darstellt.

Diese Vase bildet mit Br. Mus. 584 (= Gerhard A.V.B. 323) und einer Amphora des Museums in Jena, die auf beiden Seiten den Ringkampf des Herakles mit Triton zeigt (Goettling 184), eine kleine Gruppe chalkidischer Amphoren, bei denen Hals und Schulter ineinander übergehen und die Bildfläche ausgespart ist. Während aber bei den zwei erstgenannten Vasen der übliche chalkidische Schulterstreif nur von einem breiten alternirenden Palmetten-Lotosband gefüllt wird, ist er auf der Petersburger Vase mit Figuren verziert: auf der Vorderseite mit der ältesten Darstellung der ὅπλων κρίσις, auf der Rückseite mit einer echt chalkidischen Gruppe zweier Panther, die ein Reh zerfleischen. Ich gehe hier auf diese Darstellungen ebensowenig ein, wie auf eine viergeflügelte Gorgone, die das Hauptfeld der Rückseite einnimmt, da das unter 6 wiedergegebene Hauptbild der Vorderseite vollkommen ausreicht, um den chalkidischen Ursprung der Vase zu erweisen. Die Füllrosetten im Grunde bei bereits voll entwickelter schwarzfiguriger Technik (Weiss auf Firnissgrund), der aus dem mykenischen Doppelschurz herausgewachsene, an den Hüften ausgeschnittene Chiton des Achill [21], der Beschlag seiner Schwertscheide und der Köcher der Penthesileia mit seinem halbrunden Deckel sind ebensoviel kleine Anzeichen für die chalkidische Heimat des Vasenmalers. Ausschlag gebend aber ist der Stil des Bildes und die liebevolle Detailmalerei seiner Erzählung. Der dem Leben abgelauschte Zug, dass die Amazone, um die Hände für Bogen und Pfeil frei zu bekommen, die Zügel um den Leib schlingt, der Pfeil, der mit voller Wucht den Schild des Achilleus durchbohrt hat, und die ausführlich gemalte ἀγκύλη an seinem kurzen Wurfspeer haben auf schwarzfigurigen attischen Vasen kein Seitenstück, kehren aber ganz ähnlich im Bereich der ionischen Malerei wieder.


6a.

Die Amazone trägt Helm, Beinschienen und über dem Chiton den Panzer mit scharf vorspringendem Rand. Ausser Bogen und Pfeil wird sie anfänglich auch Wurfspiesse gehabt haben; diese sind aber in dem vom Künstler gewählten Moment bereits verschossen. Jetzt hat sie sich, auf die Schnelligkeit ihres Pferds vertrauend, vor dem furchtbaren Gegner zur Flucht gewendet. Doch dem πόδας ὠκύς vermag sie nicht zu entgehen. Obgleich sie Pfeil um Pfeil auf ihn entsendet, wird er sie doch im nächsten

[21]) Dass diese Form des Chiton eine chalkidische Eigentümlichkeit sei, hat Studniczka zuerst ausgesprochen in den „Beiträgen z. Gesch. d. Tracht“ S. 69.

Augenblick eingeholt haben und wehrlos wird sie dann vergeblich die Gnade des Siegers anflehen.

Nicht wesentlich anders kann sich der chalkidische Vasenmaler den Entscheidungskampf zwischen Achilleus und Penthesileia gedacht haben. Es fragt sich nur, ob er etwa individuell die durch das Epos geformte Volkstradition umgestaltete oder, was natürlich von vornherein wahrscheinlicher, die in seiner Heimat allgemein verbreitete Erzählung typisch wiedergegeben hat. Im letztern Fall würde ein Rückschluss vom ältesten ionischen Bild auf das altionische Lied vollberechtigt sein. Erfreulicherweise lässt sich, wenn auch auf einem Umweg, der typische Charakter der besprochenen Darstellung bündig beweisen.

Trotz der „endlosen“ Besprechung der Troilos-Darstellungen ist eines der merkwürdigsten Vasenbilder, die dieses Abenteuer behandeln, so gut wie unbekannt geblieben [22]. Es ist eine flüchtig bemalte, aber echt altertümliche Amphora korinthischer Technik [23], die Blümner und Benndorf in der „Archäol. Sammlung in Zürich, Vase Nr. 4“ beschrieben haben. Das Original habe ich nicht gesehen, sondern urteile nach einem Aquarell, das durch Vermittlung von M. Fraenkel H. Blümner die Güte gehabt hat, anfertigen zu lassen. Schmale vertikale Firnisstreifen unter den Henkeln trennen die Bilder der Vorder- und Rückseite. Unter beiden läuft ein Netzband. Auf der Rückseite sind zwei Hähne gemalt, zwischen ihnen ein „blitzförmiges“ Lotosornament. Lotosknospen, deren Stengel von dem Ornament auslaufen, füllen den Raum über dem Rücken der Hähne. Das Bild der Vorderseite ist unter 7 skizziert.

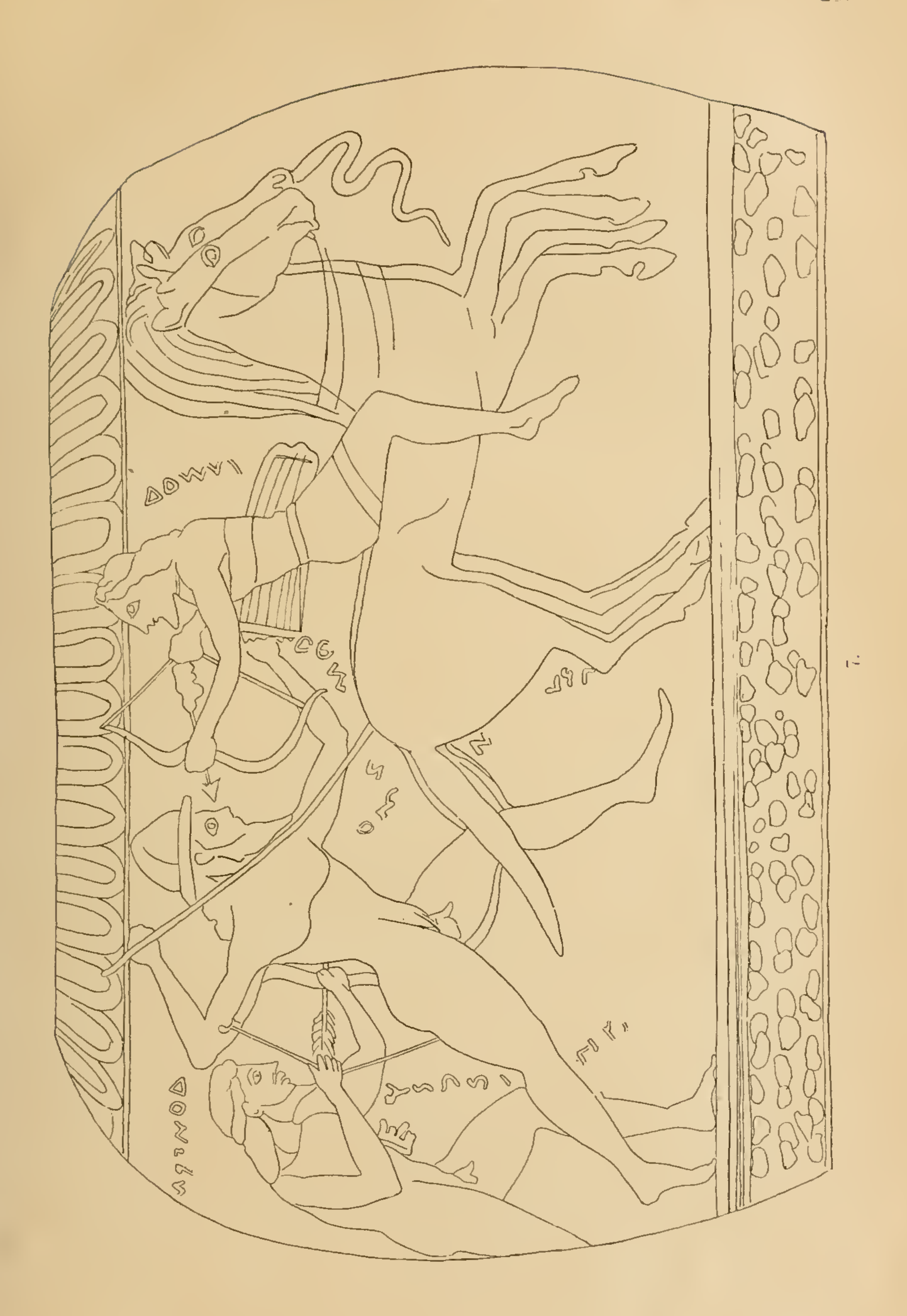
Die Verwandtschaft mit dem chalkidischen Bild ist augenfällig. Man glaubt auf den ersten Blick wieder Achilleus und Penthesileia vor sich zu haben, bis man sich durch die Augenbildung und die schwarze Carnation des Reiters überzeugen lässt, dass er männlich ist. Das ledige Handpferd, das der Jüngling, bevor er zum Bogen griff, am Zügel geführt hat, schliesst jeden Zweifel aus, dass der Maler Troilos darstellen wollte. Ein mit Pfeil und Bogen gerüsteter Troilos, der sich gegen Achilleus zur Wehr setzt, fällt freilich aus der bei dieser Szene besonders stereotypen Darstellungsweise der Vasenmaler völlig heraus. In langer geschlossener Reihe lehren uns die Bildwerke, dass Troilos wehrlos war oder, falls er doch eine Lanze führte, keinen Gebrauch von ihr machte. Es scheint mir unverkennbar, dass hier eine Typen-Uebertragung vorliegt: der korinthische Vasenmaler hat sein Troilosbild mit Benutzung einer chalkidischen Vorlage gearbeitet, die Achilleus und Penthesileia darstellte [24].

---

[22]) Erwähnt bei Schneider S. 124.

[23]) Beim Schimmel des Troilos ist das Weiss auf Thongrund gesetzt. Die Inschriften sind sinnlos.

[24]) Die Typenübertragung bedarf einer gesonderten Behandlung, die mancherlei exegetische Rätsel lösen wird. Einen Anfang hat W. Malmberg gemacht mit seiner



Bei dieser Annahme findet auch der Bogenschütze, der hinter Achilleus sichtbar wird, seine Erklärung, während er beim Troilos-Abenteuer durchaus nicht am Platz wäre. Denn dieses ist keine Episode einer allgemeinen Feldschlacht, sondern spielt abseits von Troja und dem Griechenlager. Wohl können Krieger beider Parteien aus der Ferne zu Hilfe eilen, aber ein aus nächster Nähe aktiv eingreifender Schütze würde der Situation widersprechen. Im Zusammenhang mit der Beobachtung über Troilos' Bewaffnung folgere ich daher aus der Anwesenheit des Schützen, dass die chalkidische Vorlage sich nicht auf die Gruppe von Achilleus und Penthesileia beschränkte, sondern diese inmitten einer figurenreichen Schlachtszene zeigte, aus der der korinthische Maler ziemlich mechanisch sein Bild herausschnitt.

Wenn diese Annahme das Richtige trifft, so steht die Petersburger Vase nicht mehr allein, sondern das Vorbild der Züricher tritt ihr als nächstverwandt zur Seite. Dadurch ist aber die Verfolgung der berittenen, sich mit dem Bogen verteidigenden Penthesileia als typisch erwiesen für die chalkidische Kunst und wir sind zu den oben angedeuteten Rückschlüssen aus den ionischen Bildern auf das ionische Epos voll berechtigt.

Bei den Ioniern und, soviel wir wissen, nur bei ihnen dachte man sich also die Amazonen beritten, soweit unsere Ueberlieferung zurückreicht. Es werden daher Ionier und zwar vermutlich kleinasiatische Ionier gewesen sein, die aus ihrem Interessen- und Gedankenkreise heraus das Schema des Mannes zwischen zwei Pferden als rossebändigenden Skythen ausdeuteten und in dem Typus kämpfender Reiter bald Barbaren (Perser?), bald Amazonen darstellten. Dass man unter dem Druck der Symmetrie auch Achilleus reiten liess, ist ein begreiflicher Anachronismus in einer Zeit, als längst das Ritterpferd den Streitwagen verdrängt hatte. Aus der Dekoration der Amphoren, die ausschliesslich die Zweikampfsbilder zeigen, möchte man schliessen, dass das Schema über Chalkis nach Athen gelangt sei: auf jeden Fall wurde es von dem breiten Strom ionischen Einflusses getragen, der das Athen des Peisistratos durchflutet. Da aber für die Darstellung der attischen Amazonenschlacht bereits von Korinth aus die Schemata des Fusskampfes eingebürgert waren, so konnte der ionische Typus zunächst nur ein ornamentales Dasein in Attika führen und erst Mikons Pinsel ist es gelungen, die in jahrhundertelanger bildlicher Tradition bewahrte Vorstellung von den reitenden Amazonen lebenskräftig aus seiner ionischen Heimat nach Athen zu verpflanzen.

Besprechung der im Geryonesschema komponierten Amazonenkämpfe des Herakles im Archiv d. russ. arch. Gesellschaft. N. S. IV. S. 93 ff. (Russisch.) Vgl. z. B. Mon dell' Inst. VIII 6 mit der Geryonesschale des Euphronios.



1



2



1



2



1



2

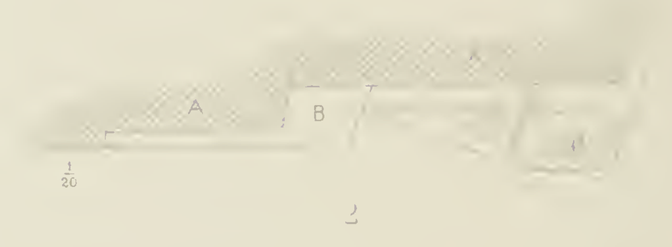


TAFEL IV.









OBERFLACHE

1/20

HOHE DES PROPYLAENPFLASTERS

EHEMALIGE PYRGOSHÖHE

W

HOHE DES MARMORPFLASTERS

h

TREPPENSTUFE

PYRGOS FUNDAMENT

PROPYLAEN ANTE

ΗΟΙΗΙΓΓΗΣΑΓΟΤΟΝΓΟΛΕΜΙΟΝΗΙΓΓΑΡ+ΟΝΤΟΝ
ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΟΞΕΝΟΟΟΝΤΟΣΓΡΟΝΑΓΟ
ΛΥΚΙΟΣΕΓΟΙΗΣΕΝΕΛΕΥΘΕΡΕΥΣΜΥΡΟΝΟΣ

VIERTE PROPYLAEN-STUFE

MARMORSCHRANKE

ΟΔΗΜΟΣ
ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΝΚΑΙΣΑΡΑ
ΘΕΟΥΣΕΒΑΣΤΟΥΕΓΓΟΝΟΝ

EHEMALIGE PYRGOSHÖHE

HÖHE DES MARMORPFLASTERS

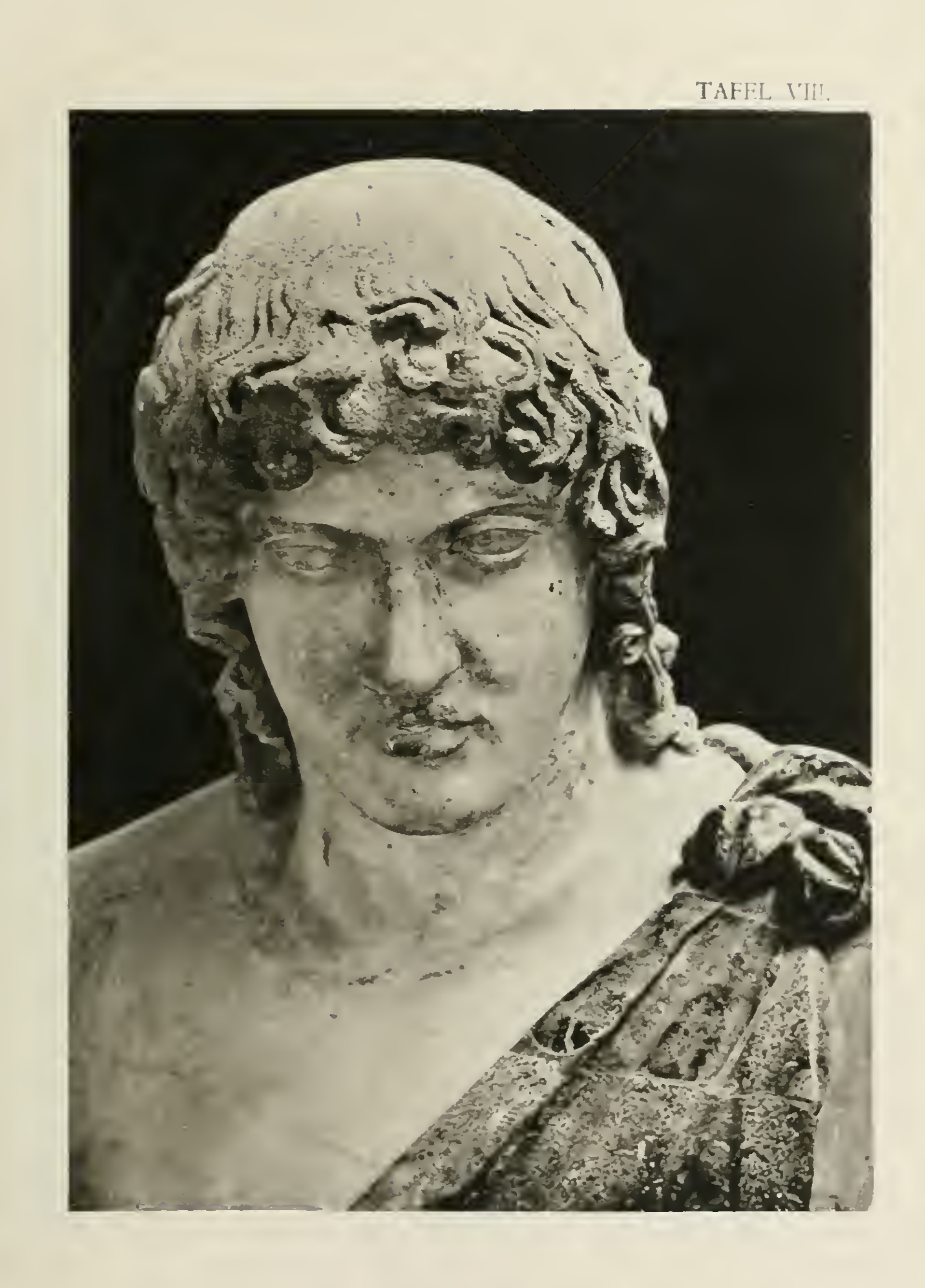
ERSTE PROPYLAENSTUFE

ELEUSINISCHER STEIN

TREPPENSTUFE

W



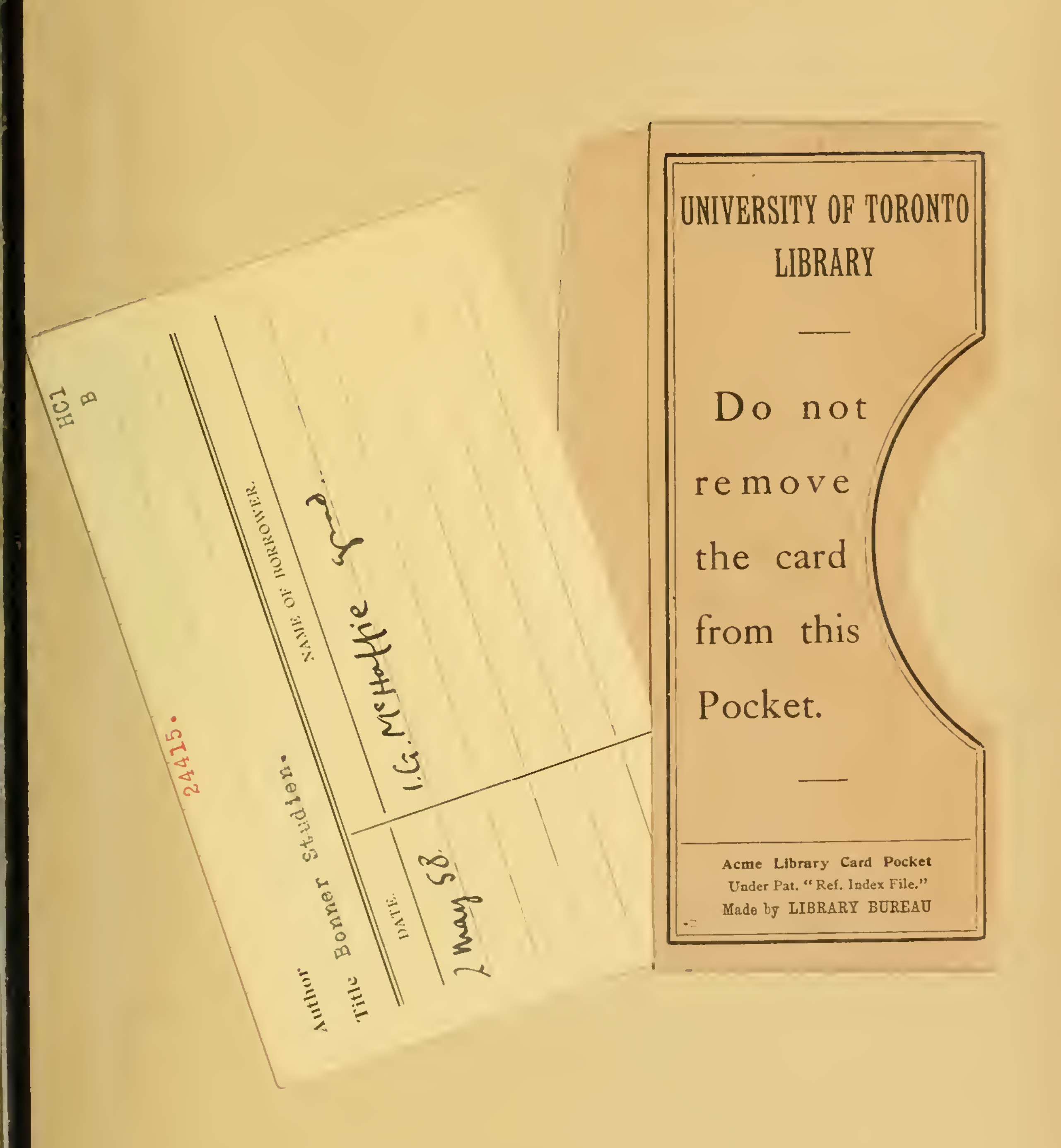


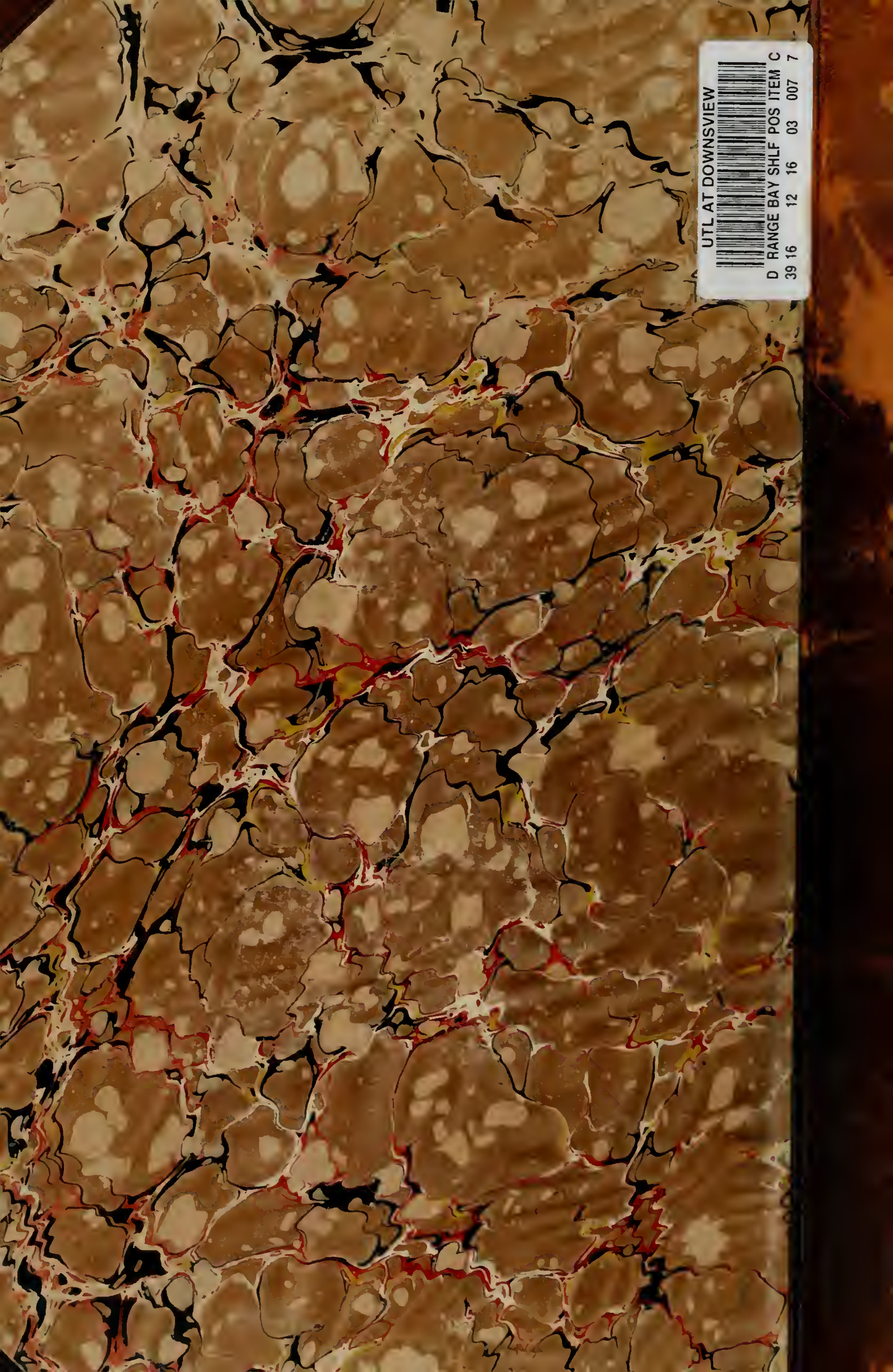









UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
Do not remove the card from this Pocket.
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU
HCl
B
24415.
Author
Title Bonner Studien.
DATE.
NAME OF BORROWER.
I.G. McHaffie
2 May 58


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 12 16 03 007 7